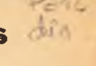


DINAMICA DEL FOLKLORE

ILDEFONSO PEREDA VALDES

ILDEFONSO PEREDA VALDES



DINAMICA DEL FOLKLORE

MONTEVIDEO
1966

TEORIA DINAMICA DE LA CULTURA

La teoría dinámica de la cultura ha sido desarrollada por el difusionismo; otra interpretación de la dinámica cultural en el campo biológico tiene su caracterización con la teoría de Malinowski que desarrolla en su libro: "Una teoria científica de la cultura" (Bronislas Malinowski, pág. 196) (1) y que él llama "Teoría de las necesidades". Toda cultura debe satisfacer el sistema biológico de las necesidades, tales como las impuestas por el metabolismo, la reproducción, las condiciones fisiológicas de la temperatura, la protección contra la humedad, el viento y los impactos directos de fuerzas dañinas del clima y de la intemperie, la seguridad con respecto a seres humanos o animales peligrosos, el reposo ocasional, el ejercicio del sistema nervioso y muscular en movimiento y la regulación del desarrollo.

Se puede apreciar la relación entre las necesidades básicas y las concomitancias culturales que Malinowski sistematiza así:

(A) Necesidades Básicas	(B) Concomitancias Culturales
1.—Metabolismo	1.—Abasto
2.—Reproducción	2.—Parentesco
3.—Bienestar corporal	3.—Abrigo
4.—Seguridad	3.—Protección
5.—Movimiento	5.—Actividades
6.—Crecimiento	6.—Ejercitación
7.—Salud	7.—Higiene.

De esta manera, la teoria biológica de las necesidades por sus relaciones culturales caería también dentro de una interpretación dinámica de la cultura. Pero es la interpretación difusionista de la cultura la que nos interesa desarrollar, por-

que ésta hace derivar la cultura de la combinación de elementos que vienen a encontrarse en una determinada área.

Por consiguiente, la semejanza no resulta de la convergencia, sino de la emigración. La teoría difusionista tuvo su origen en las aportaciones de los etnólogos alemanes del siglo XIX. especialmente con la escuela Antropogeográfica de F. Radtzel, verdadero precursor, que en 1887 estableció el parentesco y el origen único de las invenciones análogas difundidas en la superficie de la tierra y las aportaciones de Graebner, en oposición al evolucionismo lineal de los antropólogos ingleses y con W. Schmidt, que crearon el concepto de la migración cultural y los esquemas de los ciclos culturales de la Escuela Histórico - Cultural, con sus criterios fundamentales de forma y cantidad, de función, de primacía de lo invisible, de uniformidad natural y que para explicar la clasificación de los cuatro ciclos, arcaico, primario, secundario y superior (Schmidt, 1936) con sus correspondientes subdivisiones, aplicaron los criterios cronológicos de presuposición, de compenetración, de supervivencia, de atrofia, de asociación social, de lo orgánico. de lo estratigráfico. de combinación, de cruzamiento y englobamiento.

B. Anckerman y L. Frobenius aplicaron al continente africano los ciclos culturales de la Escuela Histórico - Cultural. este último con criterio unilateral. La teoría de Graebner, que es una exposición sistemática del método histórico - cultural analizando el ciclo cultural de Melanesia. fue apoyada por W. Schmidt, que más tarde la desarrolló con independencia y a veces discordando en detalles.

Las teorías difusionistas son aplicables al Folklore, especialmente con respecto a la migración, ya que el Folklore, siendo un aspecto de la cultura que corresponde a las capas menos desarrolladas desde el punto de vista de su status social en los medios civilizados, urbanos o rurales, sigue un proceso dinámico en su desarrollo.

La teoría difusionista aplicada al Folklore presenta dos aspectos, uno relacionado con los orígenes y el otro con la migración o difusión de las especies. Respecto de los orígenes, entre los antropólogos predomina el criterio de la dificultad

y casi imposibilidad de tales estudios, prefiriéndose hoy estudiar las instituciones sociales en determinadas áreas culturales y en el momento de su vigencia actual.

Los ya superados esquemas de Morgan y otros autores demuestran que la humanidad no pasó estrictamente y latu senso del estado salvaje a la barbarie y de éste a la civilización, o que en sus orígenes los pueblos pastores fueron superados por los agricultores. El profesor José Imbelloni (2) explica con gran claridad en su "Epítome de Cultorología" (pág. 30) la superación actual de aquellos esquemas culturales: "Ya lo dijo Schurtz, cuando sostuvo que "En lugar de perder el tiempo en confutar esos ingenuos esquemas lineales, tendremos que preguntarnos cómo pudieron formularse, siendo que los datos de la etnografía están en abierta contradicción. He aquí algunos de los desmentidos. El monoteísmo está muy lejos de ser una prerrogativa de las altas civilizaciones históricas, pues se presenta entre los pigmeos del centro de Africa (Negrillos) y sus congéneres asiáticos (Negritos).

Fue tan enérgico el choque originado por esta comprobación, que Lasch la definió como "una inexplicable monstruosidad lógica". Conocemos también pueblos de agricultores sedentarios que nunca pasaron por el nomadismo y tal es el caso de varias poblaciones melanesias. La presunción de la anterioridad del matriarcado está desmentida por la cultura de pueblos que, por ser históricos, conocemos muy a fondo a través del método filológico. Es aceptado por todos que los indoeuropeos y los semitas han poseído el patriarcado sin matriarcado anterior. La hipótesis de la libertad sexual absoluta como estado general en la historia de la humanidad ha resultado ser "científicamente intolerable" y Westermarck afirma que "de modo alguno puede decirse que es entre las razas más bajas que las relaciones de los sexos se acercan a la promiscuidad".

El segundo aspecto consiste en el estudio de las transformaciones de las fábulas, los mitos, las leyendas, los cuentos y demás especies folklóricas, trazando su proceso migratorio. La tesis difusionista explica las analogías de trazos culturales de áreas diversas.

Por otra parte, varios estudiosos procuran formular principios y leyes que expliquen las transformaciones culturales en sus difusiones o encuentros recíprocos (aculturación).

La dinámica cultural, como se ve, se manifiesta en diversas formas de contacto entre las culturas, determinando cambios y préstamos, acogiendo invenciones, transformando valores por la aceptación colectiva o por selección.

La aculturación es la forma en que se ponen en contacto culturas de distintos niveles. Herskovits y Linton la definen "como los fenómenos que resultan cuando grupos de individuos de diferentes culturas llegan a un contacto continuo y de primera mano, con cambios consecuentes con los patrones originarios de cultura de uno o de ambos grupos".

En los procesos de intercambios culturales los sociólogos distinguen cuatro categorías: competencia, conflicto, acomodación y asimilación. Las dos primeras corresponden a las fases iniciales de inestabilidad en los contactos culturales, cuando existen choques entre dos culturas que aparentemente se repelen; las dos últimas, la acomodación y la asimilación representan las fases sucesivas del equilibrio. Tambien distinguen los sociólogos tres aspectos de la asimilación: el biológico, fusión de razas por contactos sexuales, el cultural, y el de americanización. El aspecto de fusión en lo cultural es lo que se llama aculturación. En cuanto a la americanización, es, según la definición de la Carnegie Corporation "La participación del emigrante en la comunidad donde vive".

La aculturación en el aspecto religioso se llama sincretismo. Respecto del negro brasileño, los distintos contactos de las religiones negras con otros cultos que sorpresivamente le fueron extraños dado el impacto de la esclavitud, constituyó una verdadera amalgama o mosaico cultural que Arthur Ramos, en "El negro brasileño" (3) ("O negro brasileiro" en el original) destacó, estableciendo las diversas combinaciones entre las religiones negras y los cultos locales de los países de trasplante, donde se mezclan sincréticamente los más diversos cultos. Establece siete formas distintas de combinación de cultos en su esquema sincrético:

1) Gegé-nagó
2) Gegé-nagó-musulmi
3) Gegé-nagó-bantu
4) Gegé-nagó-musulmi-bantu
5) Gegé-nagó-musulmi-bantu-caboclo
6) Gegé-nagó-musulmi-bantu-caboclo-espirita
7) Gegé-nagó-musulmi-bantu-caboclo-espirita-católico.

El Dr. Charles J. Johnson (4), que ha estudiado el reajuste cultural del negro en los Estados Unidos en los casos de discriminación racial o segregación, reconoce cuatro formas de interacción entre blancos y negros: 1º) la aceptación; 2º) la inhibición; 3º) la hostilidad y agresión directa; y 4º) la hostilidad indirecta.

Respecto del negro uruguayo sostenemos en "El negro en el Uruguay". Pasado y presente" (5), al estudiar el problema de la discriminación y segregación, que éste realizó su adaptación a las primeras etapas del esquema del Dr. Johnson, aceptando con resignación el principio de iguales, pero separados.

El Folklore es el aspecto de la cultura que corresponde a las capas menos desarrolladas de la sociedad civilizada. No se trata de una cultura inferior a la de los centros o circulos oficiales, a la de las elites, de las universidades o de los profesionales, pues se estima en su valor propio, ni opuesta en absoluto, pues la cultura oficial y la cultura folk en algunos casos se interfieren, se comunican y se trasvasan, tomándose préstamos mutuos que explican los fenómenos de ascenso y descenso. Usamos la palabra pueblo en el sentido restringido de una parte de la población y no en el de "conjunto de personas de un lugar, región o país" y cuando hablamos de inferioridad nos referimos al "status social" en que vive el pueblo económico y socialmente en cualquier comunidad civilizada. Y no hablamos de coexistencia entre cultura oficial y cultura folk, dadas las numerosas interferencias entre las élites y el pueblo, de ascenso o descenso, entre el arrabal y el salón, o entre el salón y la campaña, como en el caso de las danzas del siglo pasado. El tango subió del arrabal a París y de París a los salones argentinos; los "blues" nacieron en los barrios

negros pauperizados de Saint Louis con el padrinazgo de Handy y se elevaron a los escenarios y salones, derivando de ellos una serie de formas musicales bailables, siendo la más antigua el charleston y la más actual el twist. Carlos Vega (6), en su valiosos libros dedicados a estudiar el origen de las danzas folklóricas argentinas, ha demostrado cómo ciertas danzas que se hicieron populares en el pasado habrían sido antes danzas aristocráticas de los salones, pasando de éstos a la campaña, donde tuvieron carácter funcional y alcanzaron además de la popularidad, la tradicionalidad, para luego caer en desuso; y son las mismas que hoy se enseñan en las academias de danzas criollas y se bailan en festivales nativistas o tradicionalistas, pasando erróneamente por folklore vigente. A esta clase de seudo folklore, por su falta de vigencia, es a lo que llamamos alguna vez "arqueología folklórica". El caso de la polca paraguaya es convincente: de danza europea de salón, se adaptó al medio rural, para luego convertirse en danza nacional característica. Estas mutuas confluencias entre ambas culturas, la de los centros dirigentes y dominantes y la tradicional son frecuentes. Con todo, admitimos como valedera —salvo los casos señalados de contactos entre las dos formas de culturas— la afirmación de que el folklore es todo lo no oficial, lo que en principio se opone a los cánones consagrados, oficializados, regimentados, donde no predominan lo espontáneo, lo no institucional. Renato Almeida sostiene que el medio popular no es la atmósfera exclusiva del Folklore, lo que aseguraría la existencia del Folklore en el medio culto, pero esta tesis no cuenta con muchos sufragios, porque entre la élite y el pueblo sólo hay traspaso de patrimonios, ascenso y descenso o confluencias.

ELEMENTOS ESTATICOS DE LA CULTURA

En el Folklore se encuentran elementos dinámicos de la cultura y también, estáticos. Estos últimos son los que no varían fundamentalmente y, en cierto modo, actúan como elementos conservadores que se oponen a los cambios, a las innovaciones, como "enquistes" que permiten la sobrevivencia del pasado en el presente, tales son: la tradición y las supervivencias (**survivals**).

A) TRADICION.

Tradición deriva de la palabra latina "traditio", trasmisión o entrega de un patrimonio cultural de una generación a otra. Como lo hace notar Augusto Raúl Cortázar[7], la tradición es un principio integrador de toda cultura.

No todo lo tradicional es folklórico, aunque lo tradicional sea una condición sine qua non de lo folklórico. En el derecho, en la administración, en la justicia, en las costumbres urbanas, en los hábitos sociales, en los casamientos religiosos, existen ciertas normas tradicionales que se respetan, y sin embargo no constiuyen una tradición folklórica, pertenecen al patrimonio oficial.

En el Congreso Internacional de Folklore de San Pablo, realizado en 1954, se admitió en general que la tradición era uno de los aspectos fundamentales del "hecho folklórico", y que cualquier hecho, para ser folklórico, debía reunir otras condiciones: "popularidad", "anonimato", "funcionalidad".

Analizaremos algunas de las opiniones expuestas en dicho Congreso. El delegado español, Dr. Antonio Castillo de Lucas[8], experto en refranes y medicina popular, señala como características del hecho folklórico, la popularidad, el anonimato, la tradicionalidad y la universalidad. Para él, la tradición significa la trasmisión oral y en menor proporción, gráfica, de aquellos conocimientos, artes o creencias que sabe y ejecuta

el pueblo. Sabiduría y experiencia que aprendió de sus antepasados y que trasmite como sagrado depósito a sus sucesores.

En esta trasmisión de la sabiduría popular a través de generaciones en el espacio y en el tiempo, el erudito observa por el folklore comparativo importantísimas referencias para la historia cultural del hombre, al comprobar cómo evolucionan y se adaptan los usos y costumbres a los caracteres raciales, condiciones antropogeográficas, superposición de culturas por conquistas y colonizaciones, datos en fin que en los modernos atlas folklóricos se aprecian con gran claridad objetiva. Efraín Morote Best, presidente de la Sociedad Folklórica Peruana, señalaba la tradicionalidad como característica del hecho folklórico y, agregaba: funcionalidad, plasticidad, popularidad y ubicalidad.

El delegado portugués, Dr. Jorge Dias (9), etnógrafo de renombre universal, sostuvo que frente a lo tradicional que actúa como elemento catalizador, debemos admitir la existencia de otros elementos dinámicos que introducidos por difusión producen innovaciones: "Para que un hecho folklórico —afirma—, se presente como tradicional no es necesario que él venga del pasado, puede ser una innovación introducida por difusión o creada dentro de su propia cultura; pero, en cualquiera de los casos, su estudio interesa siempre. Si fue adoptado de otra cultura interesa el elemento selectivo que precedió a su adopción, interesa la transformación que sufrió en el sentido de ser adaptado a las tendencias naturales de la cultura que lo recibe, esto es, a las constantes de esa cultura, interesa también estudiar la influencia que ejerció en la nueva cultura, esto es el proceso de aculturación a que dio lugar. Si fue creación dentro de la propia cultura (invención), interesa estudiar las circunstancias ambientales que la determinaran y a sus reacciones sicológicas producidas, inclusivamente en el conflicto entre el creador y el ambiente cultural. (10)

Para mí, los elementos que integran el hecho folklórico y que permiten distinguirlo y aislarlo, son, tanto para la literatura oral como para la música, de dos clases: 1º) Fundamentales. 2º) Secundarios.

Fundamentales serían: 1º) La tradicionalidad. Con esta

excepción válida: que no todo lo tradicional es folklórico. 2º) La popularidad. El ser popular es una condición sine qua non del hecho folklórico, pero como la tradicionalidad, admite excepciones, por cuanto no todo lo popular es o pasa a ser folklórico. El esclarecimiento de este aspecto del hecho folklórico permite establecer la diferencia entre música popular y música folklórica. La llamada música popular es aceptada "momentáneamente" por el pueblo, se rige por el imperativo circunstancial de la moda, le falta la "vigencia" que la puede "incorporar" al "acervo" tradicional y la funcionalidad, obedece a normas aprendidas artísticamente y carece de espontaneidad. 3º) Anonimato. Como lo ha dicho Oneyda Alvarenga, anónimo no quiere decir que no tenga autor, sino que no se conoce el autor. El hecho del olvido del autor, o el desconocimiento de la autoría, que no excluye la individualidad, se produce cuando el pueblo adopta la obra, la hace suya y adquiere por eso mismo, carácter colectivo. No hay elaboración colectiva en la recreación del pueblo de una obra individual, pero al hacerse tradicional y anónima se produce la prohijación y asimilación, porque el pueblo recrea, modifica, adapta, por placer, sin vanidad o por necesidad social o ritual. Este aspecto lo ha observado Oneyda Alvarenga(1), cuando dice que la música folklórica se diferencia de la popular por estar adscripta a una función social. La creación de la música popular es interesada, comercialista y de vanidad. El autor firma siempre su obra, quiere la perduración de su nombre y sea popular o culta, su música sólo se folklorizará cuando se olvide el nombre del autor, se trasmita oralmente y pase a ser como moneda que va de mano en mano. 4º) La cuarta característica general del hecho folklórico es la universalidad. Las necesidades humanas, síquicas y corporales, tienen su representación en la cultura de los demás pueblos. Razón que justifica el Folklore Comparado y el trasplante y migración.

Caracteres secundarios: 1) Oralidad. Con la excepción muy poco común (que no modifica fundamentalmente la regla de que existen formas folklóricas escritas y se trasmiten de esa manera: papeletas, boletines, etc. 2) Espontaneidad. La creación folklórica tanto en la música como en la poesía es espontánea,

natural y no obedece a una enseñanza previa, técnica. 3º) **Vigencia**. Que sea aceptada por la mayoría, que tenga el sello de la colectividad, con caracter de permanencia en su aceptación general.

B) SUPERVIVENCIAS.

La supervivencia (**survivals**) es otro elemento estático de la cultura que mantiene la vigencia de las formas tradicionales en otros estratos de cultura que la sobrepasan por el desuso o por una mera adaptación. Lo mismo que la tradición trasmite (tradere), la supervivencia, fija. La supervivencia y la tradición se complementan; ambos fenómenos contribuyen a fijar el folklore, a mantener las formas, costumbres y usos conocidos y aceptados por todos en una generación y que se trasmiten a otras que la suceden. Los cambios, las transferencias, lo que podríamos llamar, utilizando un término evolucionista, las "mutaciones", son las que dan movilidad al folklore y crean la dinámica de éste. G. Laurence Gomme definía al folklore como la supervivencia de las creencias y costumbres arcaicas en las edades modernas. Aparte de lo limitado del campo del folklore que él concebía (creencias y costumbres), era la época de Thoms, en que sólo se hablaba de antigüedades respecto al vastísimo campo del folklore, tan desconocido entonces como lo era una parte del mundo en la época de los descubrimientos geográficos de Cristóbal Colón. Si bien en el folklore predominan las supervivencias, a él se le incorporan hechos nuevos que crean formas dinámicas que lo transforman y vivifican y así el folklore en virtud de estas incorporaciones y su permanente fluir, se recrea constantemente, coexistiendo el pasado incorporado al presente que se transforma, y se establece la pugna entre tradición e innovación. Por ello consideramos incompleta la concepción del folklore sólo como supervivencia. Así las supervivencias como formas estáticas de la cultura han sido consideradas como "fósiles del espíritu" por Tito Vignoli, "residuos" por Wilfredo Pareto, "superconsciente" por Jung, "imágenes ancestrales" por Burkhardt, e "inconsciente colectivo o inconsciente folklórico" por A. Marie.

Para Goldenweiser, supervivencia es un rasgo que no se conforma con su medio cultural. Persiste más bien que funciona o su función no armoniza en algún aspecto con su cultura circundante.

Al gran antropólogo inglés E. B. Taylor [2] debemos por primera vez el uso de la palabra supervivencia y su conceptuación. Este nos ofrece en su "Antropología" el siguiente ejemplo: "Si nos fijamos en la vida inglesa moderna para encontrar las pruebas de la conquista normanda, acaecida hace más de ocho siglos, hallamos en el ¡Oh! ¡yes!, ¡Oh! ¡yes! del pregonero la antigua fórmula de proclamación ¡Oyez! ¡Oyez! ¡Oíd! ¡Oíd! En un ejemplo tomado le la India vemos cuan lejos se remontan tales reliquias de la civilización. Allí, aunque ha sido de uso vulgar, durante edades enteras, obtener fuego por medio del pedernal y el eslabón, todavía los brahmanes, para encender el fuego sagrado que se destina a los sacrificios diarios, acuden al bárbaro recurso de taladrar violentamente con un palo afilado otro pedazo de madera, hasta que brota la chispa. Preguntados porqué se toman este ímprobo trabajo cuando conocen otros métodos mejores, contestan que lo hacen así para obtener un fuego puro y sagrado; pero para nosotros es claro que ellos al mantener inalterable su antigua costumbre, están realmente conservando una reliquia de la vida más ruda de nuestros remotos antecesores".

Si hace muchos años, especialmente en la campaña uruguaya, se usaba el yesquero para encender el cigarro envuelto en chala y elaborado individualmente, el fósforo vino a sustituir con más eficacia al yesquero o al tizón, los que en realidad eran procedimientos primitivos como los procedimentos que usaban para encender fuego los brahmanes, pues se frotaba la piedra del yesquero para encender la mecha. Pero a su vez cuando se inventó el encendedor moderno a bencina, éste no fue más que una imitación más técnica del yesquero hoy casi en desuso. He aquí un caso interesante de supervivencia que nos remonta de los procedimientos más primitivos a los más modernos. Estas supervivencias se observan en las costumbres, en los juegos, en las canciones y en otras especies folklóricas. En las supervivencias coexisten con formas actua-

les otras más antiguas que perviven con aquéllas no obstante su inactualidad, su tendencia arcaizante, como verdaderos "enquistes" de una cultura en otra; pero otras han sido absorbidas por el "nuevo orden", dice Cortázar, y se han adaptado para satisfacer necesidades distintas de las orginarias; las hachas ceremoniales se usan en la cocina; un rito de transición como el "rutichico" es hoy fiesta familiar; antiguos cultos solares no pasan hoy de supersticiones o costumbres. En estos últimos casos las supervivencias han sido revitalizadas al cumplir en nuestro folklore funciones nuevas; por eso proponemos que sean llamadas, dice Cortázar, "revivencias"[13].

Guillermo Santos Neves, en reciente trabajo publicado en la Revista de Etnografía de Portugal (Nº 2, pág. 327)[14], titulado: "Las doce palabras dichas y retornadas", observa también hechos análogos aplicables a Portugal y al Brasil. "Puede decirse sin recelo", afirma, "que casi todas las composiciones de carácter tradicional están sujetas a contactos e inconscientes alteraciones. Son frecuentes, por ejemplo, las contaminaciones en el romancero, en el cancionero, en las rimas populares; romances que se interpretan cambiando episodios, cantos infantiles que se injertan con versos o partes de otros; oraciones y rezos en que se mezclan pedazos y tópicos de otras; "trovinhas" que entre sí permutan pies de versos, etc., etc. Ese contagio se da preferentemente entre historias y cuentos populares, campo propicio, en la prosa, para tales mezclas y simbiosis.

Hay todavía, otras alteraciones que ocurren en la literatura oral: la transformación de un género en otro u otros. Es el caso del romance "La condesa de Aragón", transformado en el Brasil en juego infantil. Tal es el caso también, de varios juegos infantiles transformados en tonadas sin la dramatización característica, como las tonadas de jongo o puntos de jongo o de caxambú. Esas alteraciones alcanzan, a veces a poesías eruditas, folklorizadas en varios géneros en boca del pueblo, como aconteció con la popular canción portuguesa "La muerte de Lilia", difundida en el Brasil, como ronda infantil, canción de cuna, tonada de jongo, "modinha", danza, episodio y auto popular de los guerreros de Alagoas". Los variados

ejemplos citados por el destacado folklórologo brasileño no son otra cosa que "vivencias" que caben dentro de la dinámica cultural y casos de transformación del hecho folklórico; en cambio, las "supervivencias" caen dentro de un concepto estático de la cultura. Supervivencia y tradición son los elementos catalizadores del folklore.

LAS LEYES DE LA DINAMICA DEL FOLKLORE

Hemos sistematizado de acuerdo con nuestra experiencia científica, cuatro leyes de la dinámica de la cultura folk, que se agregan a las que ya han sido sistematizadas por otros estudiosos, como la ley de la "duplicación" y de la "triplicación", expuestas por Khron y la ley de la "autocorrección", de Anderson.

Las leyes de la dinámica del folklore son:

1) LA LEY DE LA MIGRACION DEL HECHO FOLKLORICO.
2) LA LEY DE LA TRANSFORMACION DEL HECHO FOLKLORICO.
3) LA LEY DE LA VARIACION DEL HECHO FOLKLORICO.
4) LA LEY DE LA EXTINCION DEL HECHO FOLKLORICO.

1) LEY DE LA MIGRACION

El fenómeno cultural de la migración lo estudiamos en las fábulas, pero también puede aplicarse a los mitos, a los cuentos, a las canciones tradicionales y a las leyendas.

La migración de los hechos folklóricos ha sido aplicada por la teoría difusionista, que atribuye la repetición de un elemento cultural a un único foco de origen y difusión. "Bastián", dice Imbelloni en su "Epítome de Culturología" (15) "fue el autor que reunió un conjunto de observaciones y objeciones capaces de infirmar seriamente el pensamiento difusionista. Sus fundamentos son: primero, que la naturaleza humana se evidencia idéntica en todos los tiempos y bajo todos los cielos; segundo, que el hombre ha sido testigo de un cierto número de fenómenos y espectáculos naturales constantes; tercero, que la igualdad inicial de los deseos y apetitos del hombre ha moldeado una misma vida síquica; cuar-

to, que la naturaleza le ha ofrecido idénticos materiales para sus técnicas y le ha dado, para la fabricación de instrumentos, armas, vestidos y abrigos la enseñanza y el modelo de máquinas elementales idénticas. Por efecto de estos cuatro órdenes de causas niveladoras, en todo lugar del mundo puede nacer independientemente, según Bastián, un instrumento, un mito, una costumbre igual a otra que se considera propia de un pueblo determinado que a menudo se encuentra separado por grandes distancias".

La dinámica folklórica nos demuestra que el folklore es algo vivo que no es solamente tradición y supervivencia; que hay un folklore que se recrea, cambia, por influencia de nuevas costumbres, y de prácticas de salón que hace que se modifique fundamentalmente o desaparezca y, por el hecho mismo del proceso biológico de la vida y de la muerte que algunos antropólogos extienden a lo social, como Malinowski, que habla de necesidades básicas y sus concomitancias culturales en su teoría biológica de la cultura.

Veamos cuál ha sido el proceso dinámico que permite que una colección de fábulas recogidas en la India en tiempos remotos (teorías indianistas) recorra el mundo y llegue a las comarcas más lejanas desde su lugar de origen. Las teorías de Max Müller y la de Teodoro Benfey, llamados indianistas, han sido discutidas, no lo negamos, como lo ha sido el difusionismo, pero no se ha podido desconocer el fenómeno de la migración, y se ha discutido sólo el lugar de origen, para unos Egipto (Teoría Heliolística de Speranski y Elliot Smith), o Asirio-Babilónica (Winckler).

Dos fuentes principales originarias se han señalado del inmenso fabulario de carácter tradicional (existen otras) que aunque transformado por sucesivas adaptaciones cultas, no han ocultado el hilo original, el tema central en sucesivas variantes. Son dos libros de fábulas y cuentos a través de cuya trama se expone una gran variedad de temas morales y políticos: El Pañchatantra y el Hitopadesa.

EL PAÑCHATANTRA. — Primitivamente, en una versión más antigua transformada por sucesivas adaptaciones cultas, constaba de catorce capítulos, pero en síntesis quedó

reducido a cinco capítulos (de ahí su título en sánscrito: "Los cinco capítulos"). La introducción ha sido atribuida al sabio brahmán Vishnusarman, que lo había escrito para adoctrinar en la ciencia del gobierno a tres príncipes niños; en cuanto a su fecha, se cree compuesta entre los siglos IV y VI después de J.C.

EL HITOPADESA. — Es una colección más extensa que el Pañchatantra; contiene diecisiete historias que no se encuentran en aquel texto. La traducción de su título del sánscrito al español significa: "La saludable enseñanza". La obra ha sido atribuida a Narayana.

En las obras de escritores medievales, Juan Manuel y Bocaccio, y en los renacentistas y pos-renacentistas, Shakespeare, Gil Vicente, Rabelais y La Fontaine, se encuentran temas tomados indirectamente a través de traducciones inglesas, españolas, portuguesas o francesas, de las citadas fuentes hindúes. ¿Cómo se produjo esta trasmigración de Oriente a Occidente?

El proceso de trasmigración de las fábulas y los cuentos desde Oriente a Occidente fue muy complejo y se desarrolló en diversas etapas. No se conoce el texto primitivo del Pañchatantra y sólo se poseen redacciones posteriores de éste. La más veraz y fiel al original se cree que sea la cachemiresa, llamada "Tantra-Kiaika". La traducción que más tarde se difundirá en Oriente siguiendo la ruta Persia, Bagdad, Constantinopla, es una traducción al pelhvi, antigua lengua de Persia hecha por Barzoe, médico de la corte de Corroes, Rey de Persia. Esta fue la que sirvió a mediados del siglo VIII, bajo el reinado de Almanzor, al persa islamizado Ibnu'l Mugafa para la traducción al árabe del Pañchatantra con el título de "Kalilah wa Dinnah".

En 1100 se tradujo del árabe al hebreo y ésta a su vez sirvió de texto para la traducción latina que se difundió con el subtítulo de "Directorium Vitae Humana". A su vez el texto árabe se tradujo al griego en el siglo XI por un judío llamado Simeón Seth, con el título de "Stefanites e Ichenelates". Del griego se tradujo al italiano, traducción de Ferrara de 1583 con la aclaración de que se trata de "Del Gobierno y el Reino

bajo muchos ejemplos de animales razonantes". También se hicieron traducciones francesas, alemanas e inglesas.

En España y Portugal las fábulas hindúes se difundieron a partir del siglo XIII. En 1251, Alfonso el Sabio ordenó la traducción del texto del Pañchatantra del árabe al español. Otra traducción española es la de Raymond de Breziers por encargo de la reina Juana de Navarra, con el título de "Liber de Dina y Kalila". Las fábulas indias influyen en: "El Conde Lucanor o Libro de Patronio", de Don Juan Manuel, en el auto de Mofina Méndez, de Gil Vicente. En Africa se extiende la difusión del fabulario hindú y en Asia en los Avadanas, relatos edificantes que las dispersan y diseminan por Tailandia, Japón, Corea y Mongolia y por otras rutas llegan también a los fineses, samoyedos y eslavos. Con este abundante material del fabulario hindú, popularizado o literatizado, como en el caso de las fábulas de La Fontaine, estudiando sus focos y subfocos de trasmisión se demuestra la migración de las fábulas de Oriente a Occidente.

Max Müller escogió el ejemplo de las fábulas de "La lechera" que se encuentra en La Fontaine y la encontramos en el Pañchatantra, con la única diferencia que en la fábula hindú se trata de arroz en vez de leche.

Ha demostrado Arthur Ramos —de quien tomamos muchas de estas informaciones— que la fiesta en el cielo ("A festa no Ceu"), recogida por Joao Ribeiro en el Brasil, se encuentra en el Pañchatantra; igual origen conoce la historia de la cucarachita ("A historia da baratinha"), Joao Ribeiro encuentra los motivos esenciales de las fábulas del Hitopadesa en Esopo, en Balerio, en Fedro, en Ariano, en los apólogos de Juan Manuel, en La Fontaine, y en el "Directorium Vitae", traducción latina del Pañchatantra.

En los mitos hallamos los mismos procesos migratorios, ya sea que se transformen en cuentos folklóricos, leyendas o tradiciones. La interpretación de los mitos ha suscitado una serie de teorías, desde la concepción humanista de Evhémero que veía en la interpretación de los mitos la representación de personajes humanos divinizados por la admiración de los pueblos, o la jónica, que veía en ellas la representación antro-

pomórfica de las fuerzas de la naturaleza, hasta la de Max Müller, que aplicando el método de la mitología comparada llega a la conclusión de que "Un mito significa una palabra, pero una palabra que en los comienzos no era más que un nombre o un atributo y adquirió después existencia más sustancial. La mayoría de las divinidades griegas, romanas o indianas no pasan de nombres poéticos a los cuales se consintió absorber gradualmente una personalidad divina que jamás había existido en el pensamiento de los primeros inventores. Eos era el nombre de la aurora, antes de tornarse una diosa, mujer de Titonos, el día moribundo. Fatum, la fatalidad, significa primitivamente "lo que se dice" y antes que la fatalidad se constituyera en un poder superior, por encima de los propios dioses, esa palabra significa, lo que había sido dicho por Júpiter o lo que el mismo Júpiter no podía nunca alterar. Zeus en su origen era el cielo brillante, en sánscrito, Dyasus, y muchos de los cantos de los poetas, en los cuales es héroe, no se pueden explicar sino como referencia al cielo brillante, cuyos rayos, como lluvia de oro, caen sobre la tierra, la Danae Antigua, retenida por su padre en la sombría prisión del invierno. Nadie duda, agrega Max Müller, que Luna fue simplemente un nombre de la luna; más o menos se puede decir de Lucina y de los nombres que se derivan de lucere, lucir; Hécate era también un nombre antiguo de la luna y el femenino de Hakatos, y Hecatebolos, el sol, que dispara desde lejos sus dardos; Pirra, la Eva de los griegos, no era más que un nombre de la tierra roja, que se aplicaba muy particularmente al suelo de Tesalia. Esa enfermedad mitológica, si podemos hablar así de las palabras, ahora menos violenta en las lenguas modernas, está lejos de haber desaparecido completamente."

Como se ve, el mito fue tomando un valor fundamental en la explicación de ciertos fenómenos de la naturaleza o de lo inconsciente colectivo. Muchos mitos aparecen así como eslabones perdidos de una cadena que puede tener en su origen un sentido cosmológico general y sirvieron para explicar el poder de las fuerzas de muchos fenómenos de la naturaleza, de las potencias sobrenaturales, del golpe mortífero de la cen-

tella o el hechizo mortal del veneno de las serpientes. Algunas objetivaciones pueden interpretarse como mitos perdidos, cuando en algún momento de la trayectoria del mito éste ha dejado de ser la historia de un dios para devenir el relato de las aventuras de un héroe, que puede ser un animal, un totem protector del cual desciende la raza humana, o ya un demiurgo o un ser dotado de suma destreza o fuerza. Para los indios Nishiman, de California, el coyote es el creador del mundo. He aquí como en este mito un animal se convierte en el dios cosmogónico por excelencia; pero muy a menudo deja el papel de dios para convertirse en héroe anónimo. El culto de los animales adquiere un sentido esencial en los mitos primitivos. Los egipcios adoraban al buey, a los gatos, a los cocodrilos; los dahomeyanos, a las serpientes, atribuyéndoles un poder mágico sobrenatural superior al poder del hombre. De esos cultos proviene la prioridad zoomórfica oriental u africana sobre el antropomorfismo helénico; el animal es tanto en Africa como en América un totem, y alrededor de su culto se agrupan determinados clanes atraídos por su poder mágico. La magia invade el mundo de lo desconocido, de lo suprasensible, y no se aparta del mito del cual es fuerza que avasalla en su desarrollo dinámico. La magia, como lo afirma Hegel, ha existido en todos los pueblos y en todas las épocas. Es el poder sobrenatural que se atribuye al hechicero, que puede ser trasmitido a una piedra o a un animal, que entonces pasa a ser fetiche o un amuleto que preserva contra el daño; pero si es anillo o es collar, trasmite un poder maravilloso y si está impregnado de "mana", principio vital entre ciertos pueblos y ejerce influencia a distancia, se llama talismán; si es un poder que se trasmite por las palabras, éstas adquieren una virtud preventiva o curativa, es lo que se llama magia simpática; si se trasmite a los números y a las letras, tendremos el poder mágico de la cábala. El mismo poder se atribuye a ciertas plantas como la mandrágora, que se emplea como afrodisíaco o como narcótico. La música, los gestos, la danza, los pájaros totémicos, la nigromancía y la hepatomancía, el culto de la sangre, no son más que una pequeña parte del mundo inconmensurable de la magia que aparece en la sique

del hombre primitivo unida a cada acontecimiento de la vida en que se cerraba el círculo mágico, porque en ese mundo no existe una separación previa entre lo natural y lo milagroso, entre lo que sucede y lo imprevisible, entre lo posible y lo imposible. El mito tiene un doble sentido sobrenatural y humano; pero hay que calar en lo más hondo para estudiar sus raíces.

Lo más importante de la transformación dinámica de los mitos se produce cuando éstos son trasladados de la insípida existencia en el papel para convertirse en la explicación de determinados hechos. Esta explicación de Malinowski[16] constituye una nueva interpretación de los mitos porque demuestra que no pueden ser independientes del ritual, de la sociología, ni siquiera de la vida material. Los cuentos populares, los mitos y las leyendas, agrega Malinowski, deben ser levantados de su múltiple existencia en el papel e instalados en la realidad tridimensional de la vida plena. Roger Callois (17) ha dicho también que la exégesis de los mitos pudo ganar mucho inspirándose en las informaciones que aportan la Historia y la Sociología y fundar en ellas sus interpretaciones. Esta es seguramente la vía de solución. Las nociones históricas y sociales constituyen la envoltura esencial de los mitos.

Los mitos, para Ruth Benedict, son cuentos folklóricos: sólo pueden ser distinguidos de que son cuentos del mundo sobrenatural y participan de las características del complejo religioso. Y es por eso que el estudio de la Mitología no puede ser divorciado del Folklore.

Los sicoanalistas ven en los mitos una expresión del inconsciente colectivo. Reminiscencias de muchos mitos encontramos en los cuentos totémicos del folklore afrobrasileño. Uno de ellos, analizado sicoanalíticamente por el profesor Arthur Ramos, es el mito de Kibungo, personaje fabuloso, mitad hombre y mitad animal, con una cabeza muy grande y un agujero en el medio de la espalda, que se abre cuando él mueve la cabeza y se cierra cuando él se levanta, y que en el Brasil también se llama "lobisomen". Para A. Ramos el "quibungo" es indiscutiblemente la "imago" paterna o materna, perseguidora, punitiva, devoradora. Imago que ejerce atracción con

su espacio que lleva en la espalda, donde van a caer las personas. En ese sentido el cuento pertenece a la serie sicoanalítica de "O sapo saramaqueca" y "A menina dos cabelos de ouro" (Ramos, 1952, pág. 166), citado por Paulo de Carvalho Neto en "Folklore y Psicoanálisis". (13)

En las supersticiones recogidas por mí en el Uruguay en el "Cancionero Popular Uruguayo", encontramos muchas creencias y prácticas mágicas que proceden de cultos mágicos arcádicos producidos por la sustitución de la teogonía solar arcádica por el sistema solar babilónico: "Apuntar a las estrellas cría verrugas", o del culto del hogar y del fuego sagrado como "No se debe volcar la sal". Otras supersticiones paganas son las que se realizan en ocasiones determinadas muy importantes para la vida de la comunidad, cosechas, etc. También son las distinciones mágicas del lado derecho o izquierdo en el Poema de Mío Cid, a la entrada de Burgos (V. 11-13) por encontrarse la corneja a la siniestra, o a la salida de Bivar, al encontrarse la corneja a la diestra, por el vuelo de las aves (v. 859) a la salida de Salón, agüeros, probablemente, de origen germánico. Las creencias cristianas nacieron por la aplicación de los nombres de los santos para curar ciertas enfermedades o para precaver ciertos daños; otras, como la del Lobisón, son de origen mixto: europeo-amerindio-africano. Otro caso de migración, difusión y diseminación es el del romancero. Los romances tradicionales españoles se dispersaron y luego se conservaron entre los sefardíes, después de la expulsión de éstos de España en 1492, en Bulgaria, Turquía, Rodas y Jerusalem. El romancero se difundió también por las posesiones portuguesas de Asia, y en Cataluña, Galicia, Portugal. En Cataluña en los siglos XIV y XV, según Milá y Fontanals y en Portugal, según Teófilo Braga, a partir de la publicación de los Cancioneros hacia 1550. Y en América, desde la conquista comienzan a difundirse los romances tradicionales españoles. La diseminación de tales romances se debe principalmente a los soldados de Hernán Cortés. Bernal Díaz del Castillo recuerda un diálogo entre Hernández Puertocarrero y Cortés antes de emprender la conquista de Méjico, recorriendo aquellas costas, que se desarrolla con versos del romancero. Otros

conquistadores contribuyen también a la diseminación de los romances tradicionales, lo mismo los emigrados sefardíes en el Medio Oriente, y en los siglos XV y XVI esta diseminación se debe a frecuentes contactos culturales de Castilla con Cataluña, Portugal, Italia, Flandes y América.

Otro caso de trasmigración es el de "La Doncella Teodora", novela de origen árabe que se difundió en el Brasil, a través de una traducción portuguesa y cuyo proceso de trasmigración lo comenta Luis Da Cámara Cascudo, en su "Diccionario do Folclore Brasileiro" (pág. 238) (19): "Las más antiguas redacciones en castellano fueron descubiertas por Hernán Knust en un códice del Escorial y publicadas en 1870, juzgadas por Menéndez y Pelayo del siglo XIII. Hay otra redacción de Abu-Bequer-Al Warac, escritor del segundo siglo de la Hégira, del que Menéndez y Pelayo (antes de él Gayangos) divulgó un resumen. La más antigua edición fue impresa en Toledo por Pedro Hagembach en 1498. Multiplicáronse las ediciones castellanas durante los siglos XVI, XVII y XVIII, expandiéndose por América latina. Menéndez y Pelayo y T. Braga indican como primera edición en portugués la de Carlos Ferreira, también denominada lisbonense, imprenta de Pedro Ferreira, en 4ª Lisboa, 1735. Se encuentra en la Biblioteca Nacional de Lisboa una edición veintitrés años anterior: "Historia de la Doncella Teodora", en la que trata de su gran hermosura y sabiduría. Traducida del castellano al portugués por Carlos Ferreira. En España quedó como el tipo de la mujer sabia y astuta. Tirso de Molina la cita en "El Vergonzoso en Palacio" (1611-1612): "Miren aquí que criatura, que es la Doncella Teodora" y con el nombre de "Doncella Teodora", Lope de Vega escribió una comedia. La doncella Teodora figura en ciertas colecciones, especialmente orientales, de "Las mil y una noches", Bombay, Cairo, Beirut y en las versiones de Hammer (alemana) y de Mardrus (francesa) y de Payne y Burton (inglesas). El nombre de Teodora deriva del árabe Tawaddonde. Después de 1840, "La Doncella Teodora", como otras novelas, comenzaron a difundirse en Río de Janeiro, por la editorial Laemmert y continúa divulgándose tanto en Río de Janeiro como en San Pablo. Hay varias versiones poéticas en cuartetas

(Portugal) y en sextillas (Brasil) ABCB y ABCBDB (Luis Da Cámara Cascudo "Vaqueros o Cantadores", 17-9. Ed. Globo, Porto Alegre, 1939).

Tal es la difusión de una novela árabe a través de una serie de migraciones en España, Portugal y en América, en cuartetas o sextillas populares. Estos como otros avatares son frecuentes en la literatura folklórica.

Respecto a la trasmigración de los cuentos y fábulas, Kaarle Krohn, en su "Die Folkloristische Arbeitsmethod", Oslo, 1926 (20) plantea el problema de la patria original de los temas, admitiendo que hay diversas hipótesis (Grimm, Benfey, Lang). Sobre todo, dice, en cuentos complicados hay que suponer un solo punto de origen, del cual se propagó internacionalmente. Son internacionales por hallarse en los antiguos centros de civilización: India, China, Persia, Babilonia, Egipto y la Europa mediterránea. De allí, colonizadores los llevaron a otros países. Respecto al origen común de un solo lugar, Krohn llega a las siguientes conclusiones:

1º En las relaciones sencillas de la vida primitiva, ciertas experiencias pueden repetirse en distintos lugares sin ninguna relación entre ellas.

2º Leyendas y tradiciones en las civilizaciones más complicadas tienden a ser más complicadas y a tener ciertos límites geográficos o etnográficos.

3º Hay pocos estudios detallados sobre refranes y adivinanzas para deducir conclusiones sobre su desarrollo internacional.

4º No podemos averiguar siempre la patria o punto de partida de un tema folklórico. Algunos temas se conocen sólo dentro de una nación y el problema de patria sólo es de precisar cuál de las regiones de esa nación es la patria.

5º Hay temas internacionales que se conocen sólo dentro de cierto círculo de naciones relativamente limitado. Hay temas tan populares que se conocen en casi todas las partes del mundo y su patria es difícil, pero no siempre imposible de averiguar.

6º Podemos seguir la pista hacia la patria de un tema.

Sólo hasta donde nos lo permite la materia: así los resultados tienen que ser más o menos relativos.

El saber dónde no pudo haberse originado un tema ayuda mucho en determinar su rumbo de propagación.

7º El rumbo de propagación de la mayor parte de los temas seguirá los caminos generales de la cultura.

2) LEY DE LA TRANSFORMACION

La segunda ley de la dinámica folklórica es la ley de la transformación del hecho folklórico.

Augusto Raúl Cortázar[21], sin llegar a formular la ley de la transformación en su libro ("¿Qué es el folklore", Ed. Lejouane. 1954), nos ofrece una clara exposición de la dinámica del folklore en el aspecto de los cambios o transformaciones, al enunciar la ley de la autocorrección de Anderson: "Puesto que el patrimonio cultural es consabido, antiguo, tradicional, podía interpretarse que el papel de cada uno de los agentes trasmisores y receptores resulta pasivo y casi mecánico. No es así, sin embargo. No olvidemos que en el folklore los procesos son dinámicos, y nada hay absolutamente anquilosado, fijo, inalterable. En realidad, en cada acto de transmisión se produce, conscientemente o inconscientemente, queriéndolo o sin querer, alguna alteración. Son muchos los factores intervinientes tanto sicológicos como físicos o sociales, para que haya identidad absoluta entre el dato recibido y la versión que se trasmite. La fluente naturaleza de lo folklórico significa que el juego de reelaboración, refundiciones y variantes no tiene prácticamente fin. Sin embargo, el conjunto no se deforma ni disgrega gracias a ciertos contrapesos restauradores. Ya aludimos a la llamada ley de la autocorrección, es decir "la constante neutralización recíproca de las desviaciones excesivas mediante una especie de "vuelta a la huella" de reiteradas aproximaciones al paradigma común".

Como se ve por lo que dice Cortázar, éste es otro aspecto de la dinámica folklórica, la transformación del hecho folklórico, es decir, la comprobación de algún cambio, sin que desaparezca el hecho en lo esencial: es suficiente que en parte

se modifique o se transforme. Obsérvese que aquí hablamos de transformación y no de variabilidad; no se trata del pequeño cambio de una palabra o de una estrofa, lo que constituiría una variante, sino de la transformación de algo esencial, que se considera importante. Ofrecemos la comprobación de la ley de la transformación del hecho folklórico, a través de una investigación que realizamos en Pando (R. O. del Uruguay), Departamento de Canelones, en 1956, sobre "La Procesión del Encuentro" (Folklore religioso de Pando), comunicación presentada al Primer Coloquio Uruguayo de Folklore.

LA PROCESION DEL ENCUENTRO

Datos preliminares de la investigación.

A) Area geográfica donde se realizó la búsqueda: ciudad de Pando, departamento de Canelones, Uruguay, situada sobre el arroyo Pando, que desemboca en el Río de la Plata, a 31 kms. de Montevideo, punto intermedio entre Montevideo y Francisco Soca, en la ruta carretera de Montevideo a los balnearios de La Floresta, Parque del Plata, Atlántida y Las Toscas.

B) Nombres de los informantes y otros datos: Pedro Vivo, de 65 años de edad, alfabeto residente en Pando; Manuel Pérez, de 60 años, residente en Pando, alfabeto; Juana Guido de González, residente en Pando, profesión comerciante, vive en la calle 18 de Julio, edad 57 años; Celia Furriol Guerra, de ochenta años de edad, radicada en Pando desde su nacimiento, vive en la calle General Artigas esquina Zorrilla de San Martín; Francisco Luis Moreno Vidal, presbítero, edad 39 años, domicilio Casa Parroquial de Pando; Julio Rendo, profesor del Liceo de Enseñanza Secundaria, radicado en Pando, vive en la calle Zorilla de San Martín.

C) Total de habitantes del área investigada: 6.258. Censo parcial realizado por la Oficina de Lucha contra los Artrópodos en fecha 26 de marzo de 1949, comisionada por el Ministerio de Salud Pública (dato suministrado por la Dirección General de Estadística).

Plan de trabajo. Primera etapa.

Viaje en ómnibus desde Montevideo a Pando, realizado el jueves 29 de marzo de 1956 a las 10 de la mañana. Regresé a Montevideo el mismo día a las 18 horas. Material de trabajo: una libreta de apuntes, una máquina fotográfica. Interrogué al presbítero Francisco Luis Moreno Vidal y a otras personas de arraigo en la localidad sobre el objeto de mi investigación: La Procesión del Encuentro. Tomé tres fotografías: dos de la iglesia parroquial y otra de la antigua capilla, hoy convertida en Logia Masónica y Club Político, que posee un recuerdo

histórico memorable: en ella se veló por unas horas, en el año 1854, el cuerpo del Libertador Fructuoso Rivera al ser transportado en carreta desde Cerro Largo.

Segunda etapa. Viaje nocturno desde Montevideo a Pando, efectuado el 31 de marzo de 1956. Hora de salida de Montevideo a las 22 hs. Asistí a la Procesión del Encuentro, regresando a Montevideo en el ómnibus del día siguiente a las 10 hs. de la mañana.

La Procesión.

A) **Preparación.** Antes de formarse la procesión se celebra la misa de la bendición del fuego con el encendimiento del cirio pascual y el canto del "exultet". A continuación se bautiza a los niños que los padres desearan bautizar en ese día. Terminan las ceremonias previas a la Procesión con la solemne misa de Gloria y una alocución de Pascua a cargo del cura párroco.

B) **Las imágenes.** Vestimenta. Son dos imágenes las que se llevan en la Procesión del Encuentro: la de Jesús y la de la Dolorosa. Jesús va vestido de blanco, con un lazo en la cintura y lleva un lábaro en la mano. La imagen se deja varios días en la iglesia, en la sacristía. La Dolorosa va vestida de negro con una corona punzante de espinas.

C) **Preliminares.** Se reúnen los procesantes y los clérigos, acólitos, etc. congregándose en el atrio de la Iglesia de Pando.

D) **Recorrido.** Salen los procesantes de la iglesia de la Inmaculada Concepción que está frente de la plaza. La columna masculina transporta en angarillas la imagen de Cristo, que lleva un lábaro en la mano y va vestido de blanco, con un lazo en la cintura.

Entre tanto, la procesión femenina, mucho menor en número, integrada por mujeres vestidas de negro, transportan la imagen de la Virgen. Los procesantes salen de la iglesia y se dirigen por la calle Gral. Artigas, costeando la plaza por el lado Oeste, pasando por frente a la antigua capilla para seguir por la calle Gral. Artigas hasta encontrarse con la co-

lumna masculina que transporta la imagen de Cristo. El lugar en que se encuentran las dos imágenes señala el momento en que deben detenerse las dos columnas (lugar ignorado en que los fieles caerán de rodillas ante las imágenes, según apuntes del pintor Pedro Figari (1), o quedarán en silencio en un momento de suprema devoción como lo vi yo). Entre tanto, después de los cánticos y los rezos, el cura párroco que preside la procesión, improvisa un pequeño sermón alusivo al acto y, una vez terminada esta breve ceremonia, marchan las dos columnas, ahora formando una sola, a depositar las imágenes en el templo. De todas partes concurren fieles o curiosos, que se unen a la columna, o se estacionan en las veredas de las calles General Artigas y Zorrilla de San Martín para presenciar "El Encuentro".

La impresión que se recoge al participar en esta procesión tradicional y única en toda la República, es la profunda devoción que demuestran los procesantes como expresión del sentimiento religioso. Aun gente que no participa en ella, mira con respeto el paso de los fieles. Los cánticos y rezos contribuyen en medio de la oscuridad, con el gran recogimiento de los fieles, a darle a esta ceremonia el carácter de una aparición, de una fiesta religiosa extraña a nuestras costumbres, completamente original y única. Nos explicamos que el pintor Figari no obstante el tono irónico con el que expresa su incrédulo punto de vista, que vio esta procesión hace muchos años, cuando se celebraba al amanecer (a las cuatro de la mañana), según uno de nuestros informantes, se inspirara para pintar su tríptico en un tema original, que por su exotismo recuerda los motivos religiosos de Gutiérrez Solana, el pintor de los misterios de la España devota.

Antecedentes.

El 20 de abril de 1919, el pintor uruguayo Pedro Figari presenció la Procesión del Encuentro. De su visita a la ciudad de Pando, dejó varios apuntes. Por una parte, notas escritas,

(1) Véase más adelante la descripción de Figari.

impresiones personales relacionadas con la Procesión, por otra parte, su lápiz trazó "In situ" los apuntes que reproducen las principales escenas de la procesión, imágenes de Cristo y la Dolorosa; el momento del encuentro de las dos imágenes, la columna de hombres y un apunte de la Dolorosa transportada por cuatro ancianos rezadores vestidos de negro. Más tarde, valiéndose más de la memoria que de los apuntes, compuso un tríptico, que se refiere a la salida de las mujeres para la procesión. Creemos, como lo afirma el articulista de "El Día" Amarux-, que los apuntes tomados del natural fueron el primer material informativo para la composición del tríptico; el tríptico reproduce, además, escenas anteriores a la procesión, como se puede observar comparando los óleos con los apuntes.

El Dr. Figari dejó escrita una página que se publicó en el suplemento literario de "El Día" sobre el tema, y obsérvese que el pintor-escritor dejó una doble documentación sobre la Procesión del Encuentro, plástica y literaria a la vez, la que nos sirve para nuestras observaciones propias para estudiar la transformación del hecho folklórico en este caso particular. (Hemos dejado de lado muchos detalles que figuran en nuestra comunicación al Primer Coloquio Uruguayo de Folklore, por creer innecesario consignarlos aquí.)

Interesa, en cambio, transcribir la página del Dr. Figari:

"En Pando, después de la resurrección, en el alborear del domingo de Pascuas, se opera el encuentro del Señor con la Virgen. Un prolongado toque de campanas y cohetes anuncia a los fieles desde muy temprano, a las cuatro y media, la ceremonia llamada "misa del encuentro", que es sumamente pintoresca, tanto más cuanto que supone una procesión que precede a la misma, cantadas una y otra. De todas partes se ve acudir a la iglesia grupos de familias completas, mujeres, viejos, niños, madres con sus crías, a veces de meses, de días también, a presenciar el milagro. En la plaza grupos de hombres esperan. La iglesia iluminada, de paredes y altares blancos con grandes fajas verticales y sesgadas rojas, de un rojo fuego, a la luz de las bujías, sugiere la visión de lo asiático. En medio de los fieles que esperan orando, las mujeres a un

lado de la nave y los hombres al otro, aparece Cristo con un estandarte. Es el mismo que ha de salir en angarillas blancas, llevado por cuatro mocetones, con flores rosadas, en busca de la virgen. No se sabe si es de noche o en la madrugada que se opera este milagro porque solicitados como estamos por la variedad de cosas que atraen nuestra atención, va entrando la luz del día tan lentamente en el cuadro que no podría decirse cuando en él es diurna o nocturna, lunar. Los cohetes que empiezan a proclamar desde la cumbre de la iglesia y que a menudo caen hacia el atrio en vez de volar, siguen el cortejo. Este, después de hacer dos lados, medio del cuadro de la plaza en la que frente a la mitad de uno de sus lados está ubicada la iglesia, se encuentra la virgen, la cual sorprende siempre como si fuera una aparición, puesto que se ha cuidado de hacerla aparecer cada vez en un sitio distinto. La ilusión es perfecta. Desde luego, son los cohetes, los cantos y las luces de la procesión los que solicitan nuestra atención, entre tanto, del otro lado de la plaza, cuatro viejos de cabellos blancos, vestidos de negro, llevan en angarillas adornadas de telas blancas con flores también albas, a la virgen sin más acompañamiento que cuatro mujeres vestidas de negro. Como los porta angarillas no son de igual estatura ni van a un paso alemanizado, vacilan los dos santos. Al producirse el encuentro se arrodillan los dos grupos y siguen los cánticos, de una poesía rústica que penetra hasta en las almas de los herejes porque todos tenemos por dentro cierto culto al serafín y al angelito, difícil de extirpar puesto que es en la infancia, cuando más se arraigan las impresiones, que se nos ha hecho codiciar el reino celeste.

La mayoría de las mujeres van con el velo blanco, y vestidas de cualquier color.

Hay algunas carmelitas. También hay lutos, muchos lutos rigurosos que embadurnan de negro hasta la cara por medio de espesos crespones. (Misas, cánticos, rezos, sermones, comulgación, confesión, colectas, los Guardias Civiles, hombres que "bandean" para este lado. Se disuelve en día claro.)

Los seres que acuden a la ceremonia van ensimismados, y salen lo mismo, vacíos, tambaleantes se diría. Salen decep-

cionados. La sombra de una duda, que expresaban sus labios, y sus ojos al ir, dentro del cuadro en ingénita credulidad que los atrae al milagro, se acentúa y forman mueca al terminar la ceremonia. Ya presienten qe lo que habían pedido no lo hallarán al volver a su casa. En vano el cura ha tratado en su sermon de fortalecerles en su fe, en vano los ha querido conducir al terreno de los raciocinios para que se abra la flor de la fe... Hasta que lo escuchan hipnotizados por la suntuosidad del templo, por la visión de los santos y el destello de las luces, así como por las voces del coro que, secundando los acordes y armonías seráficas del órgano adormecen y sublimizan el pensamiento, pero apenas salen de la iglesia y ven el paisaje ordinario terrestre, pedestre, la realidad los vuelve al sanchismo y va limando la fe y la desvanece de pronto, como el aire libre desvaneció los contactos del humo de incienso que aspiraba a dibujar coquetas volutas. Los que no han sufrido decepción son los que no pierden contacto con la naturaleza y ven en el cielo tan solo una techumbre deleitosa. Dos horneros laboran su nido de barro en un palo frente a la iglesia y cantan ufanos apenas desembrazan su pico sin sospechar las quimeras con que se engañan los hombres cambiando una vida plena, real, por una ilusión, como cambian los indios pepitas de oro por cuentas de vidrio.

Mientras cantaban en la iglesia los feligreses creían y esperaban, como espera el que tiende la mano, mas apenas la insensibilidad de la naturaleza se muestra como muestra el transeúnte su indiferencia por el mendigo, aquellos pobres que todo lo piden porque todo les falta, comenzando por la luz del entendimiento, se creen robados y vuelven mohinos, desengañados, lo mismo que aquel que pensó librarse de sus preocupaciones tomando haschid."

Hasta aquí la versión muy literalizada del Dr. Figari, porque en ella se exterioriza una interpretación errónea respecto al sentimiento religioso de aquellos creyentes, no incrédulos. Doble versión de la Procesión del Encuentro, como se puede apreciar a través de sus apuntes y sus telas alusivas a su experiencia de observador y de escritor.

Interpretación del hecho folklórico.

Según el profesor Julio Rendo, del Liceo de Enseñanza Secundaria de Pando, el Encuentro se explica porque la Virgen, la madre de Jesús, fue la primera persona que vio a Cristo en la resurrección. El informante Pedro Vivo cree que el encuentro simplemente significa que sale la Virgen buscando a su hijo y lo encuentra. En mi opinion, la ceremonia del Encuentro, que no es litúrgica, sino puramente tradicional, aceptada por la Iglesia por tal carácter y por la profunda devoción que despierta en la población católica de Pando, representa el "encuentro", simbólicamente representado, de Cristo con la Virgen María, su madre, y se unen marchando por caminos distintos, en un lugar indeterminado que no se conoce con anticipación y en ese momento los fieles se arrodillan y oran frente a las dos imágenes y celebran la unión de la madre y el hijo. Después todos marchan al templo para depositar las imágenes en el lugar sagrado de donde habían salido.

Origen.

No hemos podido encontrar el lugar de origen de este culto. ¿Cómo vino al país? ¿Quién lo trajo? Presumimos su origen ibérico (España-Portugal) sin descartar una ascendencia lejana que puede remontarse a los orígenes del cristianismo

Comprobación de las características del hecho folklórico.

A) Popularidad.

Hemos comprobado el carácter popular del hecho folklórico: a la Procesión del Encuentro concurre casi todo el pueblo de Pando, de todas las clases sociales, sean como participantes o como espectadores.

B) El carácter tradicional.

Ha sido comprobado por el testimonio de las personas que nos han manifestado que la Procesión del Encuentro se viene celebrando en Pando desde hace más de ochenta años y unas generaciones han trasmitido a las otras el sentimiento devoto que se manifiesta con motivo de la celebración de la Procesión del Encuentro.

C) **La transformación.**

Se puede observar la diferencia entre la descripción del Dr. Pedro Figari de la Procesión del Encuentro muy anterior a la nuestra y la nuestra. Concretándonos a la parte objetiva de la descripción de Figari se puede apreciar la diferencia con mi versión en el cuadro comparativo que ofrecemos a continuación:

Versión de Figari	**Versión de Pereda Valdés**
Procesión: celébrase al amanecer.	Procesión: celébrase de noche.
Misa: es posterior a la procesión.	Misa: precede a la procesión.
Sermón en la iglesia.	Sermón en la calle.
Los fieles caen de rodillas ante las imágenes.	Los fieles permanecen en silencio.
Se tiran cohetes.	No se tiran cohetes.
La gente se agrupa en la plaza.	La gente se agrupa en el atrio de la iglesia.
La imagen de la Virgen es llevada por cuatro ancianos.	La imagen de la Virgen es llevada por cuatro mujeres vestidas de negro.
Acompañamiento de la imagen: cuatro mujeres vestidas de negro.	Acompañamiento numeroso.

A esta investigación de campo realizada por mí en la ciudad de Pando en un aspecto del folklore religioso uruguayo podemos comprobar la ley de la transformación del hecho folklórico (la versión Figari y la mía, difieren en detalles sustanciales) y esta ley la constatamos también en otros hechos observados por folklorólogos de Europa y América.

El encuentro de Cristo y la Virgen lo vimos también en la procesión de Nosso Senhor dos Passos, en Florianópolis (Santa Catalina) en el año 1960. Allí el Encuentro era un episodio de un ritual más complejo y no motivo esencial. La procesión de Nosso Senhor dos Passos se celebra una vez al año y se desarrolla en tres etapas. En la primera se muda el Cristo de la capilla del Niño Dios del Hospital de Caridad,

situada sobre una colina, hasta la Catedral: esta ceremonia se realiza al día siguiente de la procesión y se llama de la mudanza, porque en ella se muda el Cristo de su santuario a la Catedral. La procesión magnífica por el esplendor de sus velones y faroles se realiza de noche: el descenso por el declive de la colina desde la capilla del hospital es uno de los espectáculos más impresionantes que he presenciado. Al día siguiente, los fieles sacan la imagen de Cristo de la Catedral adonde había sido llevada el día anterior, junto con la de la Virgen María. En la Catedral se encuentran las dos imágenes. La procesión se puede apreciar en dos momentos: la mudanza y el encuentro. Esta imagen de Cristo se atribuye a un tallista bahiano, llamado Chagas o Cabra, según el Dr. Osvaldo Rodríguez Cabral. El Cristo tiene una expresión dolorosa y su imagen es muy querida por el pueblo de Florianópolis que le rinde un culto muy devoto. Está unida, esta devota imagen, a una piadosa leyenda. Se dice que la imagen venía destinada desde Bahía a Porto Alegre. Al cruzar el golfo de Santa Catalina se desencadenó una tempestad y el barco que la traía debió refugiarse en Desterro, antigua Florianópolis. Al querer retomar su ruta otra tempestad se lo impidió, y cada vez que salía el barco nuevas tormentas y nuevas dificultades se presentaban para que la imagen llegara a su destino. Este hecho, que se interpretó como milagroso, determinó que la imagen permaneciera en Desterro y no se intentara llevarla de nuevo a Potro Alegre Y así fue como se instaló la imagen en la capilla del Hospital de Caridad.

El culto de Pando se diferencia del de Florianópolis, en que, en esta última ciudad, las imágenes están en distintas capillas; en que, en el día anterior al que debe celebrarse la procesión, se traslada la imagen de la capilla del Hospital a la Catedral (mudanza), lo que no ocurre en la procesión de Pando. En cuanto al Encuentro de Cristo y la Virgen es exactamente el mismo en ambas ceremonias religiosas.

El folklorólogo español Enrique Casas Gaspar[23], en su libro "Ritos agrarios" (Folklore comparado español), se refiere en el capítulo XII a "la fiesta de San Antón": "Esta renombrada fiesta madrileña, dice, venida tan a menos, contó, en

su etapa inicial, con el decidido apoyo del Concejo, el cual corría con la obligación de dar sustento a unos hermosos cerdos que gozaban de libertad para circular por la población, y los animales crecían y engordaban llenos de cuidados y atenciones por parte del vecindario, disfrutando hasta de honores municipales. A los animales que encarnan el espíritu de la vegetación se les da este trato excepcional. La etnografía presenta mil pruebas. Esta es una más. El rito se relajó al suprimir el Concejo esta carga; dejó de haber una piara ilustre, endiosada por la adoración popular y se admitió a libre competencia todos los cerdos del término, adornados con lazos y campanilleantes.

El día de San Antón era la fiesta. En el cerrillo de San Blas, en vez de Observatorio había una capillita, y a su puerta ponían una artesa con pienso. A cierta distancia alineaban a los verracos, y el primero que llegaba a hocicar en la gamella era proclamado rey de los cerdos y su corona, de ajos y cebollas, era, al fin y al cabo, del reino vegetal. Al rey de los porqueros se le elegía a suerte, y el afortunado vestía de San Antón, se ponía unas barbas muy largas y empuñaba un báculo. Montábanle luego en un rucio matalón adornado de ajos y en triunfo le llevaban a la ermita de San Antón. Abrían marcha los mozos en borricos, tocando cuernos; detrás, media docena de cochinos formados por parejas, con el porquero a la vera y encascabelados. Seguían los machos de las piaras con sendos esquilones. Entre ellos payaseaban unos mozos ridículamente disfrazados. Más atrás, los verracos, con gualdrapas sobre los lomos, formando la guardia de honor del cerdo rey, y cerraban marcha el rey de los porquerizos con sus barbas apostólicas y su séquito, montados en burros y armando mucho tiberio de cencerros, tambores y cuernos. Llegados a la ermita, el rey de los porqueros se despojaba del traje anterior, echaba sobre sus hombros un manto de estera, montaba al cerdo rey y se ceñía a la frente la diadema de ajos que el animal había llevado. Esta escena prueba que el rey de los porqueros era el doble del cerdo rey. Como tantos espíritus de la vegetación que nos son ya familiares que encarnan simultáneamente en un animal, en un árbol, en una espiga a la vez que en un

hombre. El rey de los porqueros, montado en el rey de los cerdos y con la misma comparsa que antes, se dirigía a la iglesia de San Antón, donde tenía lugar el reparto por aquel de la cebada y los panecillos bendecidos por los frailes, con el busto del santo en el anverso, y una cruz en el reverso. Participaban en el reparto los mozos de labor, mendigos, guerreros y truhanes que le acompañaban a pie y a caballo, y con toda esa hueste tornaban al santuario de San Blas, en cuyas ceremonias remataban la fiesta con una bacanal sin freno. Répide decía: "La tremenda algarabía de berridos, relinchos y rebuznos se juntaba con los gritos y los cánticos de la plebe que comía y bebía sin saciarse jamás. Con la noche llegaban los mayores desmanes, la orgía sabática".

Enrique Casas Gaspar reconoce la decadencia de la fiesta de San Antón en Madrid, agregando: "La tracción a motor ha venido a dar la puntilla a estas pintorescas fiestas, que en su fase actual, lastimosa, de ruina, se reducen a una especie de cabalgata con las bestias enjaezadas, encintadas o en pelo, que recorren las calles con acompañamiento de música".

La folkloróloga española Nieves de Hoyos Sancho, en "Temas españoles"[24]: "Las Fiestas de San Antón" confirma el hecho y nos explica el origen de la consagración de los cerdos a San Antón. Según la leyenda popular, dice Hoyos Sancho, el pueblo que para todo tiene una explicación, atribuye el hecho de aparecer un cerdito a los pies de San Antón a una leyenda que dice que, habiendo parido una cerda, uno de los cerditos nació anormal y no podía tenerse en pie; la piedad del santo hizo que éste se compadeciese del pobre animal y le bendijese; en aquel momento el cerdo sanó y pudo andar; tanto agradeció al santo su curación que se puso a caminar a su lado.

La misma folkloróloga recuerda el ayer y el hoy de esta celebración folklórica matritense y confirma lo aseverado por Enrique Casas Gaspar: "Síguese hoy celebrando en la capital la romería de San Antón, pero con los cambios naturales; en principio fueron cerdos que hoy no existen en Madrid; después fueron las caballerías, indispensables para el transporte humano y de cosas que hoy puede decirse que han desaparecido también, ya que el contar a caballo es un deporte, y no una

necesidad, siendo muy escasas también las mulas de tiro, por lo que acuden a San Antón toda clase de animales domésticos ricamente tenidos y engalanados; pero de fiesta popular ha pasado a ser semioficial, ya que las autoridades intervienen en ella y se dan premios a los animales más bellos, siendo, pues, hoy en día, un concurso."

Las causas de la transformación de la fiesta o romería de San Antón, que ayer fue fiesta eminentemente popular con elementos folklóricos bien caracterizados, y hoy es fiesta semioficial en la que se ha desplazado el culto del cerdo como símbolo del santo, se puede explicar no por motivos religiosos, pues la forma actual podía considerarse más seriamente devota, frente a los descalabros que por su forma de bacanal desenfrenada tenía antes, sino por la falta de protección oficial para cuidar los cerdos y costear sus gastos de manutención. En cuanto a la Procesión del Encuentro de Pando, las discrepancias entre la versión del Dr. Figari y la mía, puede indicar para la forma antigua una mayor devoción y un cuidado mayor de los detalles. En los ejemplos tomados del folklore religioso (de Uruguay y de España) hemos señalado la transformación del hecho folklórico y uno de los aspectos de su dinámica.

Otro aspecto importante de la dinámica folklórica es la creación de nuevos hechos folklóricos. ¿El folklore se compone sólo de supervivencias?, o ¿cabe admitir que un nuevo folklore se forma especialmente en los medios urbanos donde parece el ambiente más propicio para los cambios, ya que el campo tiene fama de ser más conservador? Nieves de Hoyos Sancho, en una comunicación presentada al Congreso Internacional de Folklore de San Pablo, "Nuevos hechos folklóricos" (25), presentó tres casos de nuevos hechos folklóricos, admitiendo dentro de la dinámica cultural que el elemento folklórico es un hecho vivo que se transforma, pero que no muere, pues si el folklore es el modo colectivo de sentir, expresar y hacer de un pueblo, no puede dejar de existir mientras el pueblo exista, ya que no es como la Arqueología, restos de un pasado, sino normas de vida que se continúan. Señala Nieves de Hoyos Sancho, en primer término, la costumbre española de tomar doce uvas al

sonar las doce campanadas que en la Noche Vieja señala el fin de un año y el nacimiento de otro para lograr felicidad durante doce meses del nuevo año. Esta costumbre, agrega, no es muy vieja, pues los escritores costumbristas del siglo pasado no la registran y concretamente Madrid, que tuvo varios y muy buenos, no tiene ni un libro, ni un artículo donde se señale el hecho. Sin embargo, las gentes nacidas en este siglo lo recuerdan, desde siempre y por ese concepto de los hechos folklóricos, los que de un modo espontáneo, sin previa organización ni reglamentación el pueblo realiza y la gente ha dado en creer que es una costumbre venida del extranjero y hay incluso, quien ha querido oponer a ella, otras con el poder arrollador de los hechos nacidos en el pueblo, no sólo no lo ha logrado sino que podemos afirmar que es uno de los motivos de fiestas más generalizados y arraigados en nuestro país. Preguntando a unos y otros llegué a la conclusión de que esta costumbre nació en Madrid, precisamente en la Puerta del Sol, al comenzar el siglo. Fue arraigando la costumbre de tal modo, que hoy en toda España el motivo principal de las fiestas y reuniones en la Noche Vieja, es tomar las uvas."

Otro ejemplo presentado por Hoyos Sancho es la fiesta de los Reyes Magos: que en su forma actual de celebración es totalmente moderna y aun podemos decir que está en el período de formación. Desde los primeros días del año, Madrid, y casi todas las grandes capitales, se convierten en sus calles céntricas en inmensos bazares, ya que los puestos principalmente de juguetes, se unen unos a otros. En los grandes almacenes aparecen los Reyes Magos. Algunas veces son hombres con quienes los niños hablan y a los que hacen sus peticiones, y con los que se retratan incluso, aunque no sin cierto temor cuando se trata del rey negro. Otras veces son muñecos con grandes buzones donde los pequeños depositan sus cartas para los Reyes Magos de Oriente, y es encantador ver como casi todos los niños madrileños van con cierta emoción a echar sus cartas para los Reyes Magos.

Esta costumbre general, agrega Hoyos Sancho, creada por hombres al frente de grandes negocios y con fines meramente de propaganda comercial, ha llegado a ser un hecho folklórico.

Si elegimos otro aspecto que no sea el de las fiestas, también encontramos hechos folklóricos nuevos. Las dificultades de la vida de posguerra han hecho que para ciertos trámites o para sacar billetes en el ferrocarril en determinadas épocas, la gente tiene que hacer cola y llegue a crear un verdadero derecho de las colas, por el que se determinaba cuáles eran los derechos y deberes de los colistas. Había que pedir "la vez"; ésta consistía en preguntar al llegar a la cola: ¿Quién da la vez?, y el último que estaba en la cola decía: "Yo le doy la vez", cuando venía otra persona que cogía la vez y quedaba siendo el último, el anterior marchaba a hacer sus compras o dar un paseo, siempre que se advirtiera a los que tenía delante y detrás; pero si se ausentaba sólo fuera por unos minutos, pero sin advertirlo, se exponía a perder su puesto. Si una persona al llegar a la cola decía que pedía la vez para tres, podían dos personas que llegasen más tarde ponerse junto a ella. Podríamos señalar muchas maneras más de este derecho, no consuetudinario pero sí popular. La citada folkloróloga pone también como ejemplo de hechos nuevos en los fetiches y muñecos con figura humana o de animales que llevan los automovilistas para la buena suerte, además del clásico San Cristóbal y las mascotas de los jugadores de fútbol, donde puede verse una moderna superstición al servicio de un juego de este siglo.

Comprendiendo el sentido dinámico de estos hechos, Efraín Morote Best ha dicho en su "Elementos del folklore"[26]: "Si los datos del Folklore van variando temporalmente a pesar y por encima de esa característica que se llama la tradicionalidad, si una canción se va modificando en sus elementos esenciales, si va ganando algo y perdiendo algo, si en el folklore de los pueblos hay algo que nace y algo que muere en cada instante siguiendo ese ritmo que caracteriza el Universo, si unas costumbres populares, una ceremonia, una fiesta, un juego, un tipo de alimento va modificándose o desapareciendo, podemos trazar el ritmo de variación temporal de esos datos. Cuando nos hallamos, ha dicho alguien, ante la cultura, estamos frente de una energía atómica que se manifiesta por sus resultados."

El proceso de folklorización es otro aspecto de la dinámica folklórica que permite la transformación de un texto, de una costumbre, de una danza de origen culto en folklore, siempre que reúna las condiciones del anonimato, la popularidad y la tradicionalidad, en virtud de un proceso que puede ser más o menos lento, según las circunstancias; y esas formas folklorizadas pueden ir conservándose o tender a la desaparición total.

Augusto Raúl Cortázar[27] expone en su libro "¿Qué es el Folklore?", el proceso de folklorización: "Concluido este largo examen, se puede repetir que nada es folklórico por sí mismo, por el hecho de existir, sino que llega a serlo a través de un lento proceso que consta, como vimos, de diversas etapas. En consecuencia, para que un fenómeno pueda ser considerado folklórico "strictu sensu" es menester que haya superado tales etapas y cumplido la totalidad del proceso. Al analizar cada caso conviene tener en cuenta que no todas las fases son igualmente esenciales y que sólo por requerimiento del método en la exposición las hemos enunciado separada y sucesivamente, pues algunas de ellas presuponen en su desarrollo el cumplimiento de otras. Así, por ejemplo, cuando decimos de algo que "es popular" damos a entender su colectivización y cuando comprobamos que un bien se ha tradicionalizado en el pueblo, entendemos, por una parte, que lo ha sido gracias a su condición funcional, y que, por otra, ha borrado el recuerdo de su creador, haciéndose anónimo y llegando hasta nosotros por vía oral. De allí que, convencionalmente, cuando calificamos un fenómeno como popular y tradicional lo consideramos folklórico aunque no mencionemos expresamente sus otros requisitos, que admitimos como implícitos en aquéllos y de ninguna manera inexistentes e inmaduros".

Cortázar y Carrizo, en la Argentina, constataron algunos casos de folklorización de sextinas del "Martín Fierro" trasmitidas por tradición oral por paisanos iletrados que jamás habían leído el texto del poema, pues eran analfabetos e ignoraban que existió José Hernández. Estas experiencias fueron realizadas por Cortázar y Carrizo en el valle Calchaquí y algunas de ellas fueron recogidas por J. A. Carrizo en su "Cancionero Popular de Salta"[28]. Son coplas que suponen una reva-

loración de la sextina hernandiana transformada en cuarteta, además de variantes del texto.

Como una prueba más de la ley de la transformación del hecho folklórico, ofrecemos aquí la experiencia de un viaje de estudio que realizamos a la localidad de Batlle y Ordóñez, Departamento de Lavalleja (Uruguay), donde pudimos confirmar un caso más de folklorización de una sextina del poema de Hernández, y aunque no sea más que una hoja de un frondoso árbol, sirve para confirmar los ejemplos citados por Cortázar. En dicha localidad, vivió un moreno llamado Romualdo Ortiz (a) Juan de Dios, yuyero y payador, que murió con más de cien años de edad. En unas coplas que improvisara para su médico, el Dr. Oscar Fernández Correa, que éste tuvo la gentileza de permitirme transcribir, expresa:

"Yo siempre he sido pobre
no niego la pobreza,
no se leer, no se escrebir
improviso de mi cabeza."

Se trata, como se ve, de un iletrado. Entre estas coplas, encontré una sextina que dando un broche final a su improvisación dice así:

"Aquí me pongo a cantar
abajo de un valimiento
como si soplara el viento
que hacía tiritar los pastos
con oros, copas y bastos
ayer jugó mi pensamiento."

Lógicamente, debió ser esta sextina la primera estrofa de su improvisación, como una especie de introducción a la payada. En cambio, empieza con esta cuarteta:

"Aquí tiene mi dotor
de lo lindo a lo mejor,

ahí tiene toda la sencia
del viejito Juan de Dios."

Y para competir con el doctor, agrega:

"Le mando la gramilla
con apio cimarrón,
y también la anacagüita
para el mal del corazón."

Pues bien, la sextina citada, es una deturpación de la octava sextina del canto I de "Martín Fierro":

"Me siento en el plan de un bajo
a cantar un argumento,
como si soplara el viento
hago tiritar los pastos,
con oros, copas y bastos
juega allí mi pensamiento."

Y no es posible admitir que el moreno Juan de Dios leyera el "Martín Fierro" de Hernández, pues era analfabeto. Caso como el citado, agregado a los ejemplos a que se refiere Cortázar, permite aceptar como válido, en ciertos casos, un lento proceso de folklorización del "Martín Fierro" de José Hernández, no sólo para los refranes, sino también para otros aspectos del texto.

3. **LEY DE LA VARIACION.**

Esta ley se estudia en los romances, en las coplas y en los cuentos. La vemos aplicada particularmente en el cuento, que al decir de Menéndez Pidal: "Tiene un género de vida errante y cosmopolita, y va paseando por todas partes donde las bocas lo llevan, como simiente lanzada al espacio.

"Va floreciendo aquí y variando allá. Pero como quien cuenta un cuento, aumenta un poco, verificanse interpolaciones, modificaciones y adaptaciones por influencia del medio

local o regional, todo dependiendo de la reactividad de los motivos que va logrando y los préstamos que va teniendo. Hay en todo cuento alguna cosa nuclear, el tema, aislados unos o englobados otros."

El cuento "La Cenicienta", "A Gata Borralheira", en Brasil, nos muestra un ejemplo de la multiplicación de las variantes. El área geográfica de este cuento es universal: desde América, pasando por Irlanda hasta Tailandia. Se puede decir que, como Juan Sebastián de Elcano, piloto de Magallanes, las variantes de los cuentos y los romances han dado la vuelta al mundo. Marian Emily Roalfe Cox analizó ciento veinte variantes de "La Cenicienta"; hoy llegan a quinientas. Kaarle Khron afirma que el tema folklórico vino siempre de un lugar último. La investigación aconseja que debe buscarse la fecha del documento más antiguo, no obstante que los datos sobre los que se basa el tema sean más antiguos. La primera fecha posible de origen puede, quizá, establecerse en base del contenido y con la ayuda de los hechos históricos culturales conocidos y fechados si son importantes y no superficiales en el tema, después de haber establecido una forma básica ("Grundform"); y la última fecha posible de origen naturalmente será la forma más antigua conservada. Respecto a las variantes, Khron establece una norma: **que más vale un estudio basado en cien variantes de una región, que un estudio basado en cien variantes de cien regiones.** También Kaarle Khron nos habla de dos leyes épicas que pueden aplicarse a la narración tradicional en general. **La ley de la triplicación** que impone modificaciones que vienen a ser casi una nueva creación, y **la ley de la duplicación** con sus contrastes entre lo bueno y lo malo, y sus alternativas entre esta cosa y aquélla, etc.

Estas leyes a que se refiere Kaarle Khron serían un complemento de la ley de la variabilidad enunciada por nosotros, que se aplica en general a las coplas, a los cuentos, a las adivinanzas y a otras especies folklóricas. Insistimos aquí en la diferencia entre la ley de la transformación y la ley de la variación de los hechos folklóricos. En la transformación hay un cambio esencial que a veces puede ser una nueva creación, en la ley de la variación se opera una mera alteración, a veces

una frase, una palabra, un giro adaptable al medio local, un personaje que cambia de nombre sin cambiar de característica fundamental, como Malasartes que se llama así en el Río de la Plata y Urdemalas en España, en fin, algo que no es esencial, puesto que el motivo central o el contenido se mantiene. Se trata en realidad de una variación formal, que a veces puede traer también modificaciones en el contenido. Kaarle Khron habla, también, de una ley de la lógica que se aplica al folklore. Para comprender la lógica del folklore, dice, hay que comprender su manera de pensar, que incluye la creencia en la animación de toda la naturaleza. En el concepto del pueblo lo maravilloso puede ser más lógico que lo natural. En la fuente más honda de la inspiración y la forma más original y primitiva de un tema folklórico, siempre hay al principio cierto realismo, aunque sea en los términos de la lógica folklórica. Lo más fácil de probar, y a menudo lo más original, es lo natural, que ejerce su influencia continuamente en el folklore.

Hemos hablado de los elementos estáticos del folklore. El folklore tiene siempre una gran reserva frente a los cambios de la dinámica cultural. Sabemos que existen dos fuerzas de resistencia a los cambios, a las innovaciones, que son los diques que contienen toda invasión de la moda, de lo novedoso, éstas se llaman tradición y supervivencia. Pero existe en cierto modo un mecanismo natural de autocorrección que Kaarle Khron explica adecuadamente al formular las bases de la ley que la rige. Los temas folklóricos tienen una asombrosa estabilidad que no puede explicarse sólo con el vigor y la claridad de la memoria de los analfabetos. Hay también que acordarse que cada informante del pueblo por lo general no ha oido su tema una vez sino muchas y no lo ha oído de una persona sino de varias. Escuchándolo muchas veces, evita errores y omisiones o lagunas debidas a la debilidad de su memoria y desviaciones que él quizás se haya permitido una vez. También los oyentes lo corrigen al informante y le recuerdan cómo es la forma que ellos llaman "correcta", según la han oido de él y de otras personas antes.

Esta ley de autocorrección no funciona de igual manera

en todos los casos. Cada desviación de la norma aparece al principio como un error, pero si les gusta a los oyentes, con ayuda de ellos, puede producir una nueva variante, que se hace usual con la repetición y se propaga por toda una región y lo que era error se hace norma en esa región. Tal redacción local puede propagarse por todo el territorio donde se conoce el tema, y hasta penetrar en todas sus variantes. Variantes literarias a veces demuestran formas antiguas pero rara vez son tan antiguas como la época de origen del tema. Variantes de una forma antigua generalmente se encuentran en regiones fuera del punto de origen del tema, en la periferia de su área de distribución y en regiones donde se propagó el tema antes de aparecer la forma nueva.

Una forma folklórica no se propaga uniformemente en todos los rumbos sino principalmente por las rutas de comercio y sigue las corrientes culturales. Stith Thompson confía en el método histórico-geográfico como técnica para el estudio de la diseminación de los cuentos folklóricos, recordando que es necesario conservar el mayor número de variantes. Thompson se concentra en el estudio de los motivos, la manera como se diseminaron y la receptividad que logran y que podemos apreciar en su monumental obra: "Motif-Index of Folk Literature", Indiana University, Bloomington, 1932-1936, donde encontramos la clasificación de los cuentos folklóricos, baladas, mitos, fábulas medievales, romances, exempla.

Respecto al cuento y los motivos, anota Cortázar en su "Bosquejo de una Introducción al Folklore" (29): "Llegamos al cuento mismo. ¿Su análisis y comparación se hará en total, considerando el cuento como un bloque? El moderno método histórico-geográfico aconseja el desglose y caracterización sintética de los **"motivos"**? ¿Qué son y cómo se utilizan los motivos en la nueva técnica folklórica? Son los elementos más simples e irreductibles de un cuento, una leyenda, tradición o romance, que por la característica adquieren persistencia tradicional. Los motivos se refieren habitualmente a los protagonistas, a episodios de tipo mágico, simbólico o supersticioso y en su mayoría, a incidentes aislados, de infinita variedad."

Un ejemplo de cómo se estudian y separan los motivos de

un cuento, en lo que hemos llamado en cierta oportunidad, **análisis espectral de un cuento o de una canción**, lo observamos en la flor de Lirolay, la conocida leyenda difundida en el norte argentino. Según Cortázar, se descompone en los siguientes motivos:

1. El rey ha quedado ciego.
2. Un mago recomienda la flor de Lirolay para la curación.
3. Con la promesa del reino salen los tres hijos del soberano a buscar la flor.
4. Toman tres caminos.
5. Prometen encontrarse al cabo de un año.
6. Pasan pruebas terribles.
7. Sólo el más joven con sacrificios y riesgos obtiene la flor.
8. Los hermanos envidiosos cavan un pozo y entierran al joven, de cuya cabellera brota un cañaveral.
9. Un pastor corta una caña para hacer con ella una flauta; éste dice una estrofa que aclara el misterio.
10. Con ese medio, el príncipe es desenterrado, todavía vivo.
11. Perdona a los hermanos.
12. Llega a reinar en tiempo de paz y abundancia.

En los doce motivos del cuento de la Flor de Lirolay, encontramos ejemplos generales que pueden aplicarse a todos los cuentos de origen mágico o supersticioso: el sentido cabalístico del número tres (son tres hermanos y no cuatro o cinco), pues ninguno de estos números tiene el sentido cabalístico cristiano del número tres (la trinidad), el poder de ciertas plantas mágicas como la mandrágora, en este caso la Flor de Lirolay, etc., las pruebas y peligros que pasan los protagonistas (lucha contra un dragón, un oso, etc.), triunfo del héroe, reconciliación final con el padre y castigo de los culpables, este último episodio no se ve en "La flor de Lirolay" por haber perdonado el hermano menor a los mayores. Otro elemento poético es la caña del pastor y la música y otro mágico, es el enterramiento y aparición del hijo menor.

En cuanto a las variantes del nombre de la flor son nume-

rosas: flor de liblan, ilolay, lirolá, lilolá, "flor de la deidad", etc. El área de dispersión es el norte argentino.

Encontramos, también, muchas variantes en juegos, canciones, refranes, adivinanzas, etc., en "el Cancionero Popular Uruguayo"[30].

Para los juegos infantiles. En la pág. 113 (Nº 302) la versión que ofrecemos de "La farolera tropezó", es muy similar a la recogida por Juan Alfonso Carrizo ,en la pág. 53, en su "Antología de Cantares Tradicionales de Tucumán", faltan en la versión nuestra estos tres versos:

"¡Alcen la barrera
para que pase la farolera
que se ha puesto el sol!"

Además, en mi versión, en lugar de barrera, recojo bandera.

También Julio Aramburu en "El Folklore de los Niños", transcribe el canto del mismo juego, pero en vez de farolera habla de farolero. Del juego infantil "Don Juan de las Casas Blancas" (pág. 113 (301) recojo una versión que difiere de la de Carrizo en algunos versos y, a su vez, es distinta de la de Julio Aramburu del mismo juego en el "El Folklore de los Niños" (pág. 30), y en Colombia, Miss Mary Low Godwin, nos ofrece otra versión que allí se llama de "Los Panes".

"El gallo ciego", versión de la pág. 110 (Nº 300) del "Cancionero Popular Uruguay", se reconoce en México con el nombre de "Gallina ciega" y Carrizo en "Cancionero de Tucumán", nos ofrece otra versión similar.

Como en otros aspectos del Folklore, en los juegos infantiles observamos una coincidencia curiosa entre los distintos pueblos del mundo. Con otros nombres o con ligeras variantes se juegan los mismos juegos en una ronda universal que no tiene fin, porque estos juegos tradicionales y populares han sido trasmitidos de generación en generación y como las coplas y los romances se conservan en lo más recóndito del alma popular.

Coplas. — En las coplas encontramos, que la copla Nº 71,

en el "Cancionero Popular Uruguayo", es una variante de la copla Nº 6:

"Anteanoche soñé un sueño
que dos negros me mataban
eran tus hermosos ojos
que de lejos me miraban."

Dice la copla Nº 6 (pág. 41):

"Anoche yo soñaba
que dos negros me mataban;
eran dos ojos negros
que me miraban."

La primera fue recogida en Cerro Largo y la variante en Durazno. Esta copla parece de indudable ascendencia hispánica.

Dice la copla Nº 2 (pág. 41) del "Cancionero Popular Uruguayo":

"Las estrellas en el cielo,
forman corona imperial,
mi corazón por el tuyo
y el tuyo no sé por cuál."

En Tucumán, esta misma copla fue recogida por Carrizo en sus "Cantares Tradicionales de Tucumán" (Nº 189) con la siguiente variante:

"Las estrellitas del cielo
que están alumbrando a Dios
nunca habrán querido tanto
como te quiero yo a vos."

Dice la copla Nº 9 del "Cancionero Popular Uruguayo":

"Las mujeres son el diablo
con figura de alacrán

cuando ven a un hombre pobre
alzan la cola y se van."

Carrizo en su "Antología de Cantares Populares de Tucumán (34), transcribe estas dos variantes:

"Las mujeres son el diablo
parientes del alacrán;
cuando ven al hombre pobre
alzan la cola y se van."

Y esta otra:

"Las mujeres son el diablo
parientes de Lucifer,
se visten por la cabeza,
se desnudan por los pies."

Un caso interesante de transformación de una copla culta de autor conocido, folklorizada por el pueblo que la transforma, mejorándola, lo encontramos en la copla de Ventura Ruiz Aguilera:

"En tu escalera mañana
he de poner un letrero
con seis palabras que digan:
por aquí se sube al cielo."

El pueblo la difundió, pero modificándola de esta manera, que fue contribuir a su mejoramiento y perfección:

"En la puerta de tu casa
he de poner un letrero
con letras de oro que digan
por aquí se sube al cielo."

Rodríguez Marín observó todo lo que ganó la copla con esta enmienda: 1º) Porque lo de mañana era sólo una cuña

para llenar el primer verso. 2º) Porque más gente había de leer el letrero en la puerta de la casa, que en la escalera, que sólo da al portal. 3º) Por aquello de contar las palabras:

"Con seis palabras que digan..."

Es de una frialdad rebuscada y prosaica, la cual tajó el pueblo dando encima un brillante brochazo y enmendó:

"Con letras de oro que digan
por aquí se sube al cielo."

Respecto a los refranes, hay muchos de ellos que aparecen incorporados a las coplas. Este proceso de la dinámica folkló-rica se puede llamar de duplicación paremiológica, ya que el refrán ya conocido como refrán pasa a ser re-conocido como copla. En el "Cancionero Popular Uruguayo", el refrán: "del árbol caído todo el mundo hace leña" (Nº 399) aparece en la copla:

"¡Como no he de llorar yo,
como no he de tener pena!
Cuando ven un árbol caído
todos quieren hacer leña."

Francisco Rodríguez Marín[32], en su libro "El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas", Madrid XCMXXIX, anota algunos ejemplos. Así dice la copla Nº 699:

"Quítate de esa bentana
y no me seas bentanera
que la cuba de buen bino
no necesita bandera."

Que coincide con el refrán "Mujer ventanera busque otro que la quiera". En la copla Nº 833 de la obra citada de Rodríguez Marín, encontramos otro refrán intercalado en una copla:

"Que te bayas y me dejes
no me da pena mardita
que la mancha de la mora
con otro berde se quita."

"La mancha de la morita con otro verde se quita", que a su vez tiene las siguientes variantes: "Lo que la mora tiñe, lo verde lo destiñe"; "lo que tiñe la mora, otro verde lo descolora"; "La mancha de la mora con otro verde se borra".

Es en los romances, sin embargo, donde se puede comprobar con más precisión la ley de la variación

De los romances recogidos en el "Cancionero Popular Uruguayo": "Estaba la paloma blanca", "Cinta de oro", "Muerte de Elena", "Delgadina, "Dónde vas Alfonso XII" y "Estaba la palomita", señalaremos diversas variantes. Con respecto al primero, "Estaba la paloma blanca", constatamos un interesante caso de transformación del hecho folklórico: el romance en Tucumán es un juego infantil conocido por "Estaba la pájara pinto" (véase Carrizo, "Cantares Tradicionales de Tumán, pág. 47); de la "Cinta de Oro", recogimos otra versión similar a la de Carrizo, con la variante de los dos últimos versos: "pues su madre es una rosa y su padre es un clavel". El historiador Mario Falcao Espalter, en su "Antología de Poetas Uruguayos", Claudio García, Editor, Montevideo, recoge otra versión sin referencia alguna. R. Jijena Sánchez, en su libro "Hilo de oro, hilo de plata", B. Aires, 1940, transcribe otra variante con el título de "Hilo de oro e hilo de Plata", Este romance es otro caso de transformación folklórica. En Chile es un juego cantado entre dos grupos de niños.

El romance "Muerte de Elena" fue recogido por R. Menéndez Pidal[33], y su hallazgo fue un incentivo, como él lo expresa en la pág. 358 del segundo tomo de su "Romancero Hispánico" para nuevos descubrimientos. Los de Aurelio Espinosa, en Nuevo Méjico y en Puerto Rico María Cadilla de Martínez y Edna Garrido, en Santo Domingo, etc.

Del romance "Entre San Pedro y San Juan", Carrizo ofrece una variante en la pág. 28 de su "Antología de Cantares

Tradicionales de Tucumán", Menéndez y Pelayo una variante asturiana y hay variantes también castellanas, andaluzas y extremeñas. Otra variante es la recogida por Camila Henríquez Ureña, en Santo Domingo.

Del romance "Donde vas Alfonso XII" existen variantes recogidas por Carrizo en Tucumán, en California por Aurelio Espinosa, en Cuba por José María Chacón y en Puerto Rico por María Cadilla de Martínez; y del romance "Estaba Catalinita", en la Argentina (Tucumán), Carrizo recogió otra versión y Cadilla de Martínez otra similar en Puerto Rico y se conocen también variantes asturianas, catalanas, cubanas, peruanas y chilenas.

El primero que señaló el fenómeno de las variantes en la canción popular fue Thomas Percy, en 1765, al recoger antiguas baladas inglesas, publicando sus versiones con el título de "Reliques of Ancient English Poetry", al decir que: "Las extraordinarias variaciones que ocurren en las diferentes copias de las viejas composiciones prueban que los juglares no escrupulizaban en alterar las producciones ajenas; el recitador añadía u omitía estrofas enteras según su antojo o conveniencia". Tratándose de poesía tradicional, el juglar, el recitador o el cantor, no respetan la "santidad del texto", añaden, suprimen o acomodan "ad libitum", porque siendo toda esa poesía patrimonio común, anónimo y popular, no hay temor de molestar o provocar protestas del autor que al "anonimarse" ha perdido su autoría y por consiguiente, el derecho de autor, la acción "de reclamo". Quienes conservan la "santidad del texto", y ésta es una norma sagrada, son los folklorólogos al recoger las distintas variantes de una canción.

Luego, en 1868 fue el profesor germano Heymann Steinthal, quien señaló la versatilidad de la poesía popular respecto al texto primitivo cuando afirmaba: "Se transcribe una canción tal como se ha oído, pero aquello ya no es la misma canción popular: en aquel momento mismo, en otro lugar, la misma canción suena en otro tono. Así, la canción popular es variable, pues es imposible reunir todas las variantes, varió ya innumerables veces y volverá a variar otras innumerables. Las pocas versio-

nes que se puedan reunir son un puro acaso. Por esto debemos procurar obtener la más alta perfección en cada canto popular y aun así nunca estaremos seguros de tenerlo en su forma más perfecta: creemos haber notado la forma más bella, y quizá una hora antes ya ha sido cantada otra más bella aún o quizá mañana lo sea; o también quizá nunca haya sido tan hermosa. La idea que se tiene de la memoria del cantor popular es falsa; nunca aspira a reproducir fielmente lo que recuerda, como hacen los actores del teatro."

Georges Doncieux, en su obra "Romancero populaire de la France", 1904, nos habla de la reconstrucción del texto y señala sus dificultades, puesto que hay que examinar las múltiples versiones y variantes de una canción para descubrir a través de ellas "el original", restaurarlo, fijar el lugar donde se escribió la poesía, determinar la fecha y llegar a descubrir cuanto más se pueda la probable personalidad del autor."

R. Menéndez Pidal, la mayor autoridad mundial en romances, es quien ha formulado la teoría de las variantes que demuestran la regularidad de la ley de la variabilidad.

Para Menéndez Pidal no es posible fijar el texto primitivo de una canción popular, oral, tradicional, como fija la filología el texto de una obra literaria de origen individual, porque una obra, desde el primer momento en que alcanza popularidad tradicional, ofrece ya varios textos coetáneos. Estudiando ciento sesenta versiones modernas del romance "La boda estorbada", aunque bastante reciente, pues debió ser compuesto en el siglo XVI, no conseguimos, dice Menéndez Pidal, restaurar una redacción primera de donde pueden derivarse todas las conocidas. Como una poesía no se hace tradicional en un momento preciso, sino en un período extenso de popularización o divulgación, desde el comienzo de su difusión, las variantes abundaron: los rasgos constitutivos de la primera redacción sólo se conservan dispersos, desigualmente repartidos en versiones diferentes y como muchísimas de estas versiones se han perdido, es imposible reconstruir su árbol genealógico completo, pues desconociendo el entronque de muchas ramas no podemos remontarnos con seguridad al tronco general. Por lo tanto, el texto primitivo de la canción sólo podemos recons-

truirlo de un modo impreciso, en sus líneas más salientes y siempre vacilantes en algunos puntos".

Menéndez Pidal explica, también, lo difícil que es reconstruir el texto primitivo de una canción popular, en primer término porque las variantes en una canción son innumerables.

Entre centenares de versiones que hoy se recojan de un romance, no se hallarán dos que coincidan completamente; hasta un mismo recitador, en dos ocasiones distintas, variará su recitación, porque el recuerdo popular no se preocupa de la fidelidad en el pormenor. En segundo término, dice, si esa multiplicidad de variantes nos lleva a sentar que el recuerdo popular, poco o mucho, suele ir acompañado de alguna inventiva o refundición."

No obstante la fluidez invariable de la canción popular, a que se refería Steinthal, Menéndez Pidal llega a la conclusión: "que si el texto de la canción o del romance no tiene fijeza precisa e inalterable, tiene estabilidad dentro de ciertos límites. Las variantes, en su infinidad fluyente llevan a una dirección fija determinada por el sentido general de la ficción propia de cada romance y por tendencias y gustos colectivos, de igual modo que la corriente del río está fijamente determinada por la configuración del lecho y por los obstáculos que el fondo y las orillas ofrecen."

A estos hechos se aplicará la "ley de autocorrección" de que ya hablamos antes. En la canción popular moderna, agrega Menéndez Pidal, el estudio geográfico y cronológico nos muestra que cada poemita tradicional está reajustándose continuamente en sus variantes y que la historia de un romance se descompone en la historia de cada una de las múltiples variantes que la integran; cada una puede adquirir sustantividad propia, emigrar a versión distinta de aquella en que nació. Así, cada variante, según la fortuna, alcanza un área de extensión diferente y los límites de una de ellas se alejan, se acercan o se cruzan respecto a los límites de la otra, y así una versión romancística sustancialmente igual, extendida por muchos lugares consta de diversas variantes en sus versos, cada una de las cuales se extiende a un número de lugares diferentes del de las otras variantes de la misma versión. Esta renovación de

un romance en sus variantes responde al funcionamiento más conveniente y normal de la poesía colectiva, cuando cada cantor considera la canción como cosa propia y la rehace según su personal gusto o su momentánea emoción, dice Menéndez Pidal. Se producen así versiones independientes unas de otras, versiones disconformes en la mayoría de sus detalles, pues cada variante se extiende a lugares distintos de las otras. Estas versiones disconformes nos revelan la más antigua capa de distribución geográfica de un romance que hoy podemos percibir, y representan una tradición muy vieja elaborada tranquilamente en cada lugar".

No creemos acertada la doctrina de G. Fraccaroli que sostuvo en Italia en 1903 en su obra: "L'Irrazionale della Letteratura", que sólo concede un valor deturpador o degenerante, nunca creador, a las modificaciones que el cantor popular introduce, sustituyendo, nada más, la palabra difícil por la fácil, la fórmula selecta por la común, lo individual y nuevo por lo vulgar de siempre".

El ejemplo que ofrecimos más arriba, de la copla de Ruiz Aguilera, embellecida al popularizarse y al hacerse anónima, pero no "deturpada" o "degenerada", nos demuestra lo mismo en el caso de los romances viejos, modelos de los mejores poetas de habla española culta, que tal tesis no es de recibo. El "zersingung" o alteración sufrida por una canción al trasmitirse de boca en boca, no ha sido para empeorarla, sino para mejorarla. Sólo en la poesía vulgar, que se contrapone a la tradicional, encontramos tales deturpaciones y cambios trasmutando las formas selectas en vulgares. ¿Podemos aplicar ese criterio a los romances, verdaderas maestrías de versificación y plasticidad poéticas? Suponiendo que los temas de los romances y su técnica hubiera sido obra de poetas cultos y peritos en técnica poética antes de popularizarse, es indudable que no perdieron ni se desviaron de sus fuentes maestras y de sus patrones originales. En algún caso de un poeta culto como el Marqués de Astorga de los Cancioneros del siglo XV se encuentran vestigios de la poesía tradicional que a menudo constituye la parte más lozana y fresca de la composición, como

en este ejecplo del Cancionero General, citado por Menéndez Pidal:

"Esperanza mía, por quien
padece mi corazón
dolorido,
ya, señora, ten por bien
de me dar el galardón
que te pido.
Y pues punto de alegría
no tengo si tú me dejas,
muerto so:
vida de la vida mía.
¿A quién contaré mis quejas
si a ti no?

Al final, lo más hermoso de la canción, no pertenece al Marqués de Astorga, sino a la conocidísima canción popular titulada: "Las quejas". He aquí otro ejemplo, tomado de una canción culta:

CANTO DEL CARRETERO

"Hondo pesar recogido
por el silbido y la boca,
viene cayendo en la noche
el canto del carretero.
Por las rutas del silencio
anda el canto caminando
y los bueyes lo recogen
en el vaho de los belfos.

"A nadie he querido tanto
con el extremo que a ti ¡ay!
Y que tú no lo conozcas
es lo que mata a mí.

La queja viene cortando
el aire con su pesar;

y las ruedas siempre juntas
cantan el mismo cantar.

"Que fatal suerte es querer
a prenda que tiene dueño ¡ay!
Ella duerme descansada
pero el ladrón pierde el sueño."

Ya se fue por el camino el carretero,
cantando como se vino
y esperando una mujer.
Tira, tira, carretero;
por el camino señero
se va la muerte también."

Los versos "A nadie he querido tanto con el extremo que a ti, ¡ay! y que tú no lo conozcas, es lo que me mata a mí" y "Que fatal suerte es querer a prenda que tiene dueño ¡ay!! Ella duerme descansada, pero el padrón pierde el sueño", están tomados integramente de una tonada chilena anónima. ¿Y acaso, desmerecen en el conjunto del poema culto? No. Son dos ejemplos que demuestran la inexactitud de la doctrina de G. Fraccaroli.

4. LEY DE LA EXTINCION.

La cuarta ley de la dinámica del Folklore es la ley de la extinción del hecho folklórico. Extinción no quiere decir desaparición total. El folklore no muere nunca, se renueva constantemente, nuevos hechos folklóricos reemplazan a otros y así como la humanidad no se extingue nunca no obstante que la muerte es un fenómeno natural y biológico, porque nuevas vidas reemplazan a las que se extinguen y la humanidad no desaparecerá nunca definitivamente, salvo en el caso de un cataclismo que agotara todas las fuentes de la vida, así también en la dinámica folklórica hay una constante renovación. La Biología nos presenta el fenómeno de la vida y la muerte como un eterno acontecer. El proceso vital de la recreación

es inextinguible. La vida se renueva constantemente y la muerte es apenas un accidente en el camino de esa constante renovación. Y así como no podemos decir que la humanidad perece porque el hombre muere, así tampoco podemos decir que el folklore, que no es un hecho biológico sino cultural, se extingue en forma absoluta. No obstante este proceso de continuada renovación y de vitalidad del hecho folklórico, constatamos que una canción, una danza, una costumbre desaparecen y se extinguen, ya sea porque ya no se canta más la canción, ya sea porque la costumbre ha sido sustituida por otra más novedosa, ya sea porque la danza se ha dejado de bailar en un determinado lugar y en un determinado tiempo.

A este proceso constante de la dinámica folklórica es al que hemos llamado ley de la extinción.

¿Cuáles han sido las causas por las que una canción o una danza que eran tradicionales, que eran funcionales, han dejado de serlo para pasar al olvido o a la total extinción? Tratándose de una música popular, pero no tradicional o folklórica, es fácil comprender el motivo de su desaparición, de su muerte en la memoria, de su caída inexorable en el olvido; ha pasado de moda. Y así como en el momento de su culminación todos la cantaban, todos tarareaban sus compases, al ocupar su lugar otra canción, más feliz o exitosa, aquella canción que parecía omnipotente y afortunada se vino abajo, porque precisamente le faltaba el sostén de lo tradicional, de la trasmisión de boca en boca, de generación en generación, de la santidad de su raíz y de su origen funcional, popular y tradicional a la vez. Pero tratándose de una danza que se ha arraigado en el pueblo, que parte del pueblo la danzaba, es más difícil, sin duda, explicar la causa de su total extinción.

"El que un periodista de 1830 eligiera las estrofas de un "Gato" para atacar a sus opositores políticos, dice Olga Fernández Latour, contribuye más a mostrarnos que cerca estaba aún esta danza de los sectores humanos, en una sociedad cuya estratificación cultural era muy reciente, viene a demostrar el valor de la pieza como ejemplo típico del cancionero tradicional. Hoy que la separación se ha hecho más profunda y pese a la dificultad en la unidad del cancionero folklórico como

proyección social y artística, este hecho no ocurriría. Los cielitos, las zambas y los gatos aplicados a personajes del momento han desaparecido de nuestras publicaciones de carácter político. Esta comprobación muestra el valor de la existencia pasada (Olga Fernández Latour, "Cantares Históricos de la Tradición Argentina")[14]. En la comprobación de estos hechos, la distinguida folklorióloga argentina ha demostrado: la vigencia, a mediados del siglo pasado, o poco antes, del Cielito y el Gato y su extinción actual. Si en la sátira política actual ya no se utilizan las letras de las danzas en boga en el siglo XIX, es porque esas danzas ya han perdido su vigencia, su funcionalidad. Estamos frente a un caso interesante de extinción de un fenómeno folklórico funcional que deja de regir, cae en desuso, como si una pieza se hubiera descompuesto y la máquina dejara de funcionar. En el caso comentado la desaparición de la especie folklórica, de la danza Gato, Cielito, ha determinado también que la sátira política que antes se ejecutaba usando las estrofas características de estas danzas, haya también dejado de existir y es lógico, pues los lectores de 1880 todavía sabían qué era un cielito, impuesto desde la campaña a los salones, mientras que para los lectores de 1840 aquellas danzas tenían vigencia y actualidad y no transcurrirían más de cuarenta años cuando ya otras danzas —la polca, la mazurca, el chotis— pasaban de los salones urbanos a la campaña. Los lectores de entonces no eran los lectores de Ascasubi, cuyas canciones se popularizaron con el seudónimo de Aniceto el Gallo y Paulino Lucero, que empleaba en sus sátiras políticas antirrosistas las fórmulas poéticas de las danzas en boga, los de 1860 eran los lectores de Mitre o Sarmiento, que todavía sabían algo de estas danzas. Este doble proceso de ósmosis folklórica se produce constantemente desde los salones a la campaña y de ésta a los salones.

Respecto a las danzas el Cielito, el Gato y el Cuando se produce su palingenesia: se vuelven a danzar no en el campo o en los salones, sino en los festivales denominados folklóricos de las instituciones tradicionalistas. En algunos casos, como en el Cielito, se produce una duplicación: el Cielto es danza y canción a la vez y puede producirse su extinción en una de

sus formas y sobrevivir en la otra. No obstante la vigencia actual de estas danzas en ciertos círculos, ello no implica que folklóricamente no sigan muertas. Se trata de una exhumación "arqueológica" con fines muy plausibles, los de conservar la tradición, pero que carece de sentido funcional y que al enseñarse en las escuelas o academias de danzas adquieren un carácter de cosa aprendida por métodos y normas que están muy lejos de la espontaneidad de lo folklórico. Creemos que la extinción de estas danzas se debe a una mayor influencia de los salones en centros rurales, que imprimieron nuevas formas coreográficas. Esta transformación con respecto a las antiguas danzas negras como la Bámbula, la Chica, sustituidas por otras de importación europea en el gusto del elemento juvenil afro-rioplatense, la habia observado un articulista de "El Comercio del Plata", en el número del 21 de enero de 1857, al decir: "La bámbula, mímica guerrera, esgrima de bastones muy semejante a la pirrica de los griegos, ese baile de las danzas chocando contra los escudos, no gusta más en el tiempo presente que a los patriarcas de la gente morena. La generación nueva, sobre todo entre las mujeres, desdeña esos recuerdos de los antepasados; las negritas jóvenes y buenas mozas se entregan ardientemente a las delicias de la polka, de la mazurka, de la varsobiana, libando las emociones envenenadas de las danzas europeas y como sucede a todo lo que es o se figura ser perfeccionado, desprecian altamente a sus parientes".

No hay que confundir, sin embargo, los cambios de la moda en los tangos, boleros, etc., creaciones populares no folklóricas, que son rápidos e inmediatos, con estos otros folklóricos o folklorizados que, aunque pueden sufrir los impactos de la moda, son más lentos y profundos.

Cuando los ejércitos de San Martín cruzaron los Andes y llegaron a Chile para libertad aquellas tierras del dominio español, llevaron consigo algunas danzas como la Sanjuriana, el Cuando y el Cielito. Tales danzas se extinguieron más tarde. Vemos, así, el ejemplo interesante de un triple proceso: 1º) **El de la migración.** Fueron llevadas dichas danzas por los ejércitos de San Martin, como los conquistadores y coloniza-

dores españoles diseminaron los romances en América. 2º) **El de su vigencia.** Se difundieron y adquirieron actualidad aproximadamente desde 1817 a 1840. 3º) **El de su extinción.** Se estudian y se reconstruyen de acuerdo con los datos y referencias de los memoralistas de la época. Por cierto, respecto a la reconstrucción de las danzas no ocurrió lo mismo con el Candombe de Montevideo. Su coreografía no nos fue dada por Isidoro de María o por Francisco Acuña de Figueroa, que conocieron muy de cerca los candombes y fueron testigos de su vigencia y que pudiendo decir mucho dijeron poco, sino reconstruída por Lauro Ayestarán y por mí, a través de los informes de Juan Viera, un moreno viejo, las páginas del escritor Vicente Rossi y otras fuentes.

El proceso de la extinción folklórica se observa en algunas danzas rioplatenses que tuvieron vigencia a mediados del siglo XIX, fueron muy populares y se hallaron en la campaña argentina, especialmente en el Norte y luego se extinguieron. Una de ellas fue "El Palito", que, según A. de Badía, en 1838 se bailaba en los anchos patios de las patriarcales casonas catamarqueñas y riojanas y alcanzó gran popularidad en los valles del noroeste argentino, según el testimonio de L. Loto que anota su vigencia en el año 1848. Perdura hasta 1850 y todavía se bailaba en 1890, afirma Lázaro Floury; pero a partir de esa fecha desaparece por completo y hoy es una danza reconstruída con los materiales recogidos por Andrés Beltrame. "El Caramba" —otra danza folklórica— se bailaba en 1840 en toda la Pampa, después se extinguió para ser reconstruida por los tradicionalistas.

Hay danzas que apenas duran meses o pocos años, otras mueren al nacer, en los propios salones cultos, dice Carlos Vega (35). Respecto al origen de algunas danzas, cabe destacar como algunas de ellas nacieron al calor de las epopeyas por la independencia y la libertad del Río de la Plata y coetáneamente a los hechos que las magnificaron como el Triunfo, la Condición, y el Cielito, clasificadas como danzas épico-patrióticas, y algunas de ellas, como el Cielito y el Triunfo, comenzaron por ser cantadas en forma de décimas para más tarde adoptar características coreográficas. Sobre el origen de

la Condición se atribuye un papel importante al general Manuel Belgrano, que la bailó en Catamarca después de sus victorias de Tucumán y Salta. Se le quiso brindar algo nuevo conmemorando el triunfo de las armas patriotas y un hermano del General le informó que el baile debía ser distinto a otros. Aceptó Belgrano, bajo la condición que su compañera debía ser la señora Elcira González de Olmos y la nueva danza llevó el nombre de "Condición", por la condición impuesta por el General, para bailarla. ¿Sería éste un caso a los que se refiere Carlos Vega, en que los profesionales de los círculos más encumbrados o los animadores de los centros socialmente representativos encuentran danzas o elementos en remota aldea o en oscuro suburbio y los recogen y acicalan para enseñarlos en los salones o, por el contrario, esta danza sería uno de los ejemplos en que se creó la danza en los salones para descender hacia el pueblo, o sea un caso de descenso y no de ascenso?

También la Condición siguió el proceso de decadencia hasta llegar a la desaparición casi completa, después de un período de auge en Catamarca y Jujuy en los primeros años de la Revolución de Mayo, cuando no se había definido aún la lucha contra los españoles por la independencia. Para Carlos Vega es tan importante la influencia de los salones sobre las danzas folklóricas que considera que: "En el ambiente folklórico todas las danzas viven en decadencia desde que cesa su boga en los salones cultos: carecen de fuerza de expansión. La expansión de las danzas, las explica, por otra parte, Vega, de salón en salón: de la gran capital, en este caso, París, a las capitales continentales y de éstas a las ciudades menores de donde invaden las poblaciones menores y el ambiente rural. "También las danzas suben de la campaña o el suburbio a los salones, pero no a todos, este doble proceso de ascenso y descenso es otra característica de la dinámica folklórica. Carlos Vega cree que entre ascenso y descenso hay una diferencia grande: el caso de ascenso resulta de un sigiloso, casi secreto y a veces desconocido trasplante al salón de un baile que se ejecutaba en algún remoto punto del mapa. Una sola persona se ha movido para introducirlo: un solo salón lo ha recibido. El caso de descenso, en cambio, es torrentoso. Centenares, miles de

emisarios, hombres, teatros, correos, etc., llevan la novedad a centenares, a miles de salones. En pocos meses todas las ciudades accesibles del mundo han adoptado el nuevo baile y en pocos años hasta la más remota aldea del lejano país rinde culto a la creación que llega con el prestigio de la ciudad que lo creara."

¿Cuáles son las causas de la extinción de estas danzas? Es indudable que las danzas se extinguen cuando han perdido su funcionalidad y cuando los motivos que las crearon han desaparecido. Con respecto a la poesía gauchesca, señalamos alguna vez que las especies conocidas habían nacido al calor de los sucesos político - militares con los que coincidían, y a los que exaltaban o cambatían.

Los cielitos y los diálogos gauchescos de Hidalgo con las guerras de la independencia de ambas repúblicas del Plata, las poesías gauchi - políticas de Ascasubi (Paulino Lucero y Aniceto el Gallo) con la lucha entre unitarios y federales "Los tres Gauchos Orientales" de Antonio D. Lussich, con la revolución de Timoteo Aparicio contra el gobierno del general Lorenzo Batlle y el "Martín Fierro" de José Hernández con las guerras de fronteras contra los indios. Y así como los romances de tipo épico (Ciclo del Cid, Fernán González, etc.) dejaron de gustar cuando ya no interesaban las hazañas de los "viejos héroes" y coincidiendo con el agotamiento de los temas, fueron sustituídos por otros romances, los fronterizos de temas más cercanos o los novelescos o los líricos; así también la poesía gauchesca tuvo su canto del cisne a fines del siglo XIX. No obstante, no murió del todo, se transformó en nativismo, "paisanismo", negrismo y dicha transformación vino del Uruguay con poetas como Alcides de María, el Viejo Pancho, Silva Valdés, Elías Regules, Ipuche etc.

Algo análogo ocurrió con ciertas danzas. Aquellas danzas que nacieron con el entusiasmo patriótico de la guerra contra los españoles, como el Cuando, la Firmeza y la Condición, fueron perdiendo su vigencia cuando la Historia pasó a la historia, para decirlo en forma un tanto paradojal. Es claro, que otros mecanismos influyen en la extinción de las danzas: la influencia de los salones y el hecho de que aquellas danzas

vigentes en la campaña se urbanizaran desapareciendo en el lugar de origen, o el proceso contrario, que también se dio, de una danza que había desaparecido en los salones y tuvo su vigencia en la campaña por mucho tiempo.

En general, pueden señalarse para las danzas diversas etapas de transformación: 1º) **el de la vigencia**, cuando la danza tiene un carácter popular y funcional; 2º) **el de su extinción** y 3º) **el de su reaparición**, en las academias y escuelas de danzas folklóricas donde se danzan, pero sin que ellas puedan considerarse como folklore vivo y vigente.

En la cerámica folklórica, es decir, aquella que no sólo es popular sino tradicional, encontramos dos casos importantes de aplicación de la ley de la extinción, uno potencial, en Brasil, y otro efectivo, en Chile.

En Santiago de Chile existió, a principios del siglo XIX, un tipo de cerámica popular perfumada, cuyas piezas se arrojaban al fuego como sahumerio, que elaboraban las monjas clarisas, y se llamó popularmente cerámica de las monjas claras, ceramios que son hoy una curiosidad de museo. La última de sus creadoras, Sara Gutiérrez, falleció en 1956 y con ella desapareció el secreto de la técnica empleada. Es una cerámica que ya no se hace, nadie conoce los procedimientos que se empleaban para su elaboración y al dejar de realizarlas las monjas, al fallecer la última creadora, o por abandono del oficio, la verdad incontestable es que esa cerámica dejó de tener vigencia y ha pasado a ser una curiosidad arqueológica. También existió en Santiago de Chile un tipo de cerámica folklórica venida de España con los jesuitas. Se fabricaba en la calle Portugal y Alameda. Se llamó a la calle donde se ubicaban los talleres, la calle de las Ollerías, más tarde de la Maestranza y hoy, calle Portugal. La denominación de calle de las Ollerías aplicada al lugar de fabricación de aquella cerámica, nos sugiere que su finalidad debería ser utilitaria y no ornamental; pero muy poco se sabe de esta otra cerámica que configura un fenómeno folklórico ya extinguido. En cambio, se encuentran vigentes en Chile y en pleno proceso de vivencia folklórica la cerámica de Talagante, la de Quinchamali y la de Pomaire.

La cerámica policromada de Talagante parece tener alguna relación con la cerámica de las monjas claras; ambas, como la de Pomaire, tienen evidente influencia incaica. La de Quinchamalí es la más conocida por su estructura zoomórfica y su característica técnica de tierras negras decoradas con rayas blancas: es una cerámica de contraste cromático. En cuanto a la cerámica de Pomaire, me tocó en enero de 1959 asistir a su elaboración a través de una visita realizada a la población de Pomaire con los alumnos de Folklore, del profesor Oreste Plath, en los cursos de temporada de la Universidad de Chile. Pomaire es una típica población marginal dedicada a la elaboración de un arte popular, la cerámica, y esa faena constituye el "modus vivendi" de artesanos que habiendo recibido de sus mayores las técnicas empleadas, no trabajan con la finalidad de un provecho utilitario, sino por amor al oficio, a la artesanía popular.

Pomaire es el pueblo de la cerámica y de los ceramistas. Situado al sur de Santiago, es una encrucijada en el camino a Maipo, muy cerca de los campos de la batalla en la que San Martín y O'Higgins dieran la independencia a Chile; es una población gris y opaca, de casitas de estilo colonial oscurecidas por el tiempo, a la entrada de la población se encuentra la imagen de un milagroso Cristo Negro que abre el camino hacia la escondida aldea de a cerámica. La mayor parte de los artesanos de Pomaire son mujeres. Allí presencié la elaboración de piezas de miniatura, ollitas con asas de una sola pieza y otras formas de ceramios de utilidad práctica, porque la cerámica de Pomaire es más funcional y menos ornamental que la de Quinchamalí y no se fabrican en Pomaire tipos zoomórficos, como los de la cerámica de tierras negras de Quinchamalí. La calidad de los ceramios de Pomaire hace que esta población sea frecuentemente visitada por turistas y coleccionistas que van en la búsqueda de tales artesanías, pero como ya lo hemos visto esta cerámica tiene vigencia y actualidad mientras que la cerámica perfumada de las monjas clarisas se extinguió para subsistir solamente como piezas de museo.

En la localidad de San Joseph, Estado de Santa Catalina

(Brasil), a pocos kilómetros de Floriañópolis, se trabaja en una cerámica folklórica, zoomórfica, con forma de perros, cabras, chivos, vacas, ovejas y toros. Sobre esta cerámica escribí un trabajo al visitar el lugar y estudié "in loco" la preparación de los ceramios y las características de sus técnicas, titulado: "La cerámica policromada de San Joseph, Santa Catalina, Brasil". (36)

Esta cerámica es elaborada como artesanía popular por una anciana, cuya edad pasa de los ochenta años. Si ella desaparece, el hecho puede dar lugar a la extinción de un fenómeno folklórico típico de la región que determinará, sin duda, en un futuro no lejano, que aquella cerámica pase a ser una cerámica de museo, que al perder su carácter funcional se convertirá en arqueología. Por ello los coleccionistas y los folklorólogos deben apresurarse a adquirir piezas que todavía se venden en el mercado de Florianópolis. He aquí un caso potencial de la extinción del hecho folklórico. Vemos así como la dinámica folklórica se desarrolla, a través del cumplimiento de las cuatro leyes que hemos sistematizado: la ley de la migración, la ley de la transformación, la ley de la variación y la ley de la extinción del heco folklórico.

Las cuatro leyes enunciadas de la Dinámica Folklórica tienen el mismo valor relativo de las leyes sociológicas de la ley de la imitación de Tarde o de las similares aplicadas hasta ahora al Folklore como la ley de la duplicación y de la triplicación de Khron o de la ley de la autocorrección de Anderson. No tienen, estas leyes, la regularidad de las leyes físicas y las causas que determinan los cambios en los fenómenos folklóricos pueden ser variadas y aun desconocidas, pero ello no impide la constatación de los hechos y su repetición en numerosos casos. No se da exactamente el mismo fenómeno en todas las áreas, en la constante relación de causa a efecto, y si la ley de la gravedad se constata de la misma forma en España o en Inglaterra, en las leyes sociales más complejas no sucede exactamente lo mismo. Tampoco es necesario, para explicar las leyes expuestas, exponer doscientos o trescientos casos, basta con la similitud que se produce y repite en los estudiados, ya que hubiera sido fácil repetir la experiencia con numerosas comprobaciones.

NOTAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

(1) Branislas Malinowski, "Una teoría científica de la cultura". Traducción de A. R. Cortázar. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 1948.

(2) "Epítome de Culturología", por José Imbelloni. Humanior, Biblioteca del Americanista Moderno. Sección A. Tomo I. Editorial Nova. 1953. Buenos Aires.

(3) Arthur Ramos, "O negro brasileiro". Etnographia religiosa. Brasiliana. V. 188. Comphania Editora Nacional. S. Pablo, 1940.

(4) Revista "Afroamérica". Vol. II - Nº 3. Enero 1946. "La segregación racial del negro", por Lauro José Zavala, pág. 46.

(5) Ildefonso Pereda Valdés. "El negro en el Uruguay. Pasado y presente. Edición del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay (1965). Imprenta Nacional. Montevideo. Uruguay.

(6) Carlos Vega, "El origen de las danzas folklóricas". Ricordi. Buenos Aires, 1956.

(7) Augusto Raúl Cortázar, "¿Qué es el folklore?". Colección Lejouane de Folklore Argentino. Buenos Aires, 1954.

(8) Antonio Castillo de Lucas, "Características del hecho folklórico". Comunicación al Congreso Internacional de Folklore de San Pablo. San Pablo, Brasil, 1954.

(9) Sobre esta comunicación y otras que citamos no podemos indicar otras fuentes que las copias a mimeógrafo que se distribuyeron entre los congresales, porque desgraciadamente el Congreso Internacional de Folklore de San Pablo de 1954, no obstante su importancia mundial —ya que reunió a los más famosos especialistas de más de veinte países— no publicó actas ni los trabajos a él presentados, omisión injustificable que todos lamentamos.

(10) Jorge Días, "Características do facto folclórico", trabajo mimeografiado repartido por el Congreso Internacional de Folklore de San Pablo, 1954.

(11) Oneyda Alvarenga, "Música folklórica y música popular", trabajo mimeografiado repartido por el Congreso Internacional de Folklore de San Pablo. Brasil, 1954.

(12) Edward B. Taylor, "Antropología", traducción de Antonio Machado y Alvarez. Daniel Jorro, Editor. 1912. Madrid, España.

(13) Augusto Raúl Cortázar. Obra citada.

(14) Guillermo Santos Neves, "Las doce palabras dichas y retomadas". Revista de Etnographia. Nº 2. Porto, Portugal, pág. 327.

(15) José Imbelloni. Obra citada.

(16) Bronislas Malinowski, "Una teoría científica de la cultura". Traducción de A. R. Cortázar. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1948.
(17) Roger Callois, "El mito y el hombre". "Sur", Buenos Aires, 1939.
(18) Paulo de Carvalho Neto, "Folklore y Psicoanálisis". Editorial Psique. Buenos Aires, 1956.
(19) Luis Da Cámara Cascudo. "Diccionario do Folclore Brasileiro". Río de Janeiro, 1954.
(20) Kaarle Krohn "Die Folkloristische Arbeitsmethod". Oslo. 1926. Resumen en español por R. S. Boggs. Folklore Americas. June, 1945. Vol. IV. Nº 1.
(21) Augusto Raúl Cortázar. Obra citada.
(22) "Tríptico de Figari", "El Encuentro" por Amarux. Suplemento de "El Día". Montevideo, febrero 19 de 1950. año XIX, Nº 892.
(23) Enrique Casas Gaspar, "Ritos agrarios. Folklore campesino español". Madrid, 1950.
(24) Nieves de Hoyos Sancho, "Temos españoles. Las fiestas de San Antón". Publicaciones españolas. Madrid, 1957.
(25) Nieves de Hoyos Sancho, "Nuevos hechos folklóricos". Trabajo mimeografiado repartido por el Congreso Internacional de Folklore de San Pablo, Brasil, 1954.
(26) Efraín Morote Best, "Elementos del Folklore" (Definición, Contenido, Procedimiento). Universidad Nacional de Cuzco, Cuzco, Perú, 1950.
(27) Augusto Raúl Cortázar. Obra citada.
(28) Juan Alfonso Carrizo, "Cancionero Popular de Salta". Buenos Aires. Imp. Barlocco, 1933.
(29) Augusto Raúl Cortázar, "Bosquejo de una introducción al Folklore". Publicación de la Universidad Nacional de Tucumán. Conferencias pronunciadas en la Universidad Nacional de Tucumán en agosto de 1941. Tucumán, Argentina, 1942.
(30) Ildefonso Pereda Valdés, "Cancionero Popular Uruguayo". Ed. Florensa y Lafon. Montevideo, 1947.
(31) Juan Alfonso Carrizo, "Cancionero Popular de Tucumán". Buenos Aires. Imp. Barocco, 1937.
(32) Francisco Rodríguez Marín, "El alma de Andalucía" en sus mejores coplas. Madrid, 1929.
(33) Ramón Menéndez Pidal, "Romancero Hispánico", 2 Vol. Espasa-Calpe. Madrid, 1953.
(34) "Cantares históricos de la tradición argentina". Selección, introducción y notas de Olga Fernández Latour. Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas". Buenos Aires, 1960.
(35) Carlos Viga. Obra citada.
(36) Ildefonso Pereda Valdés, "La cerámica policromada de San Joseph, Santa Catalina, Brasil". Revista "Archivos Venezolanos de Folklore". Nº 7, años X y XI, 1961 - 1962, pág. 283 - 286.

INDICE ONOMASTICO

INDICE